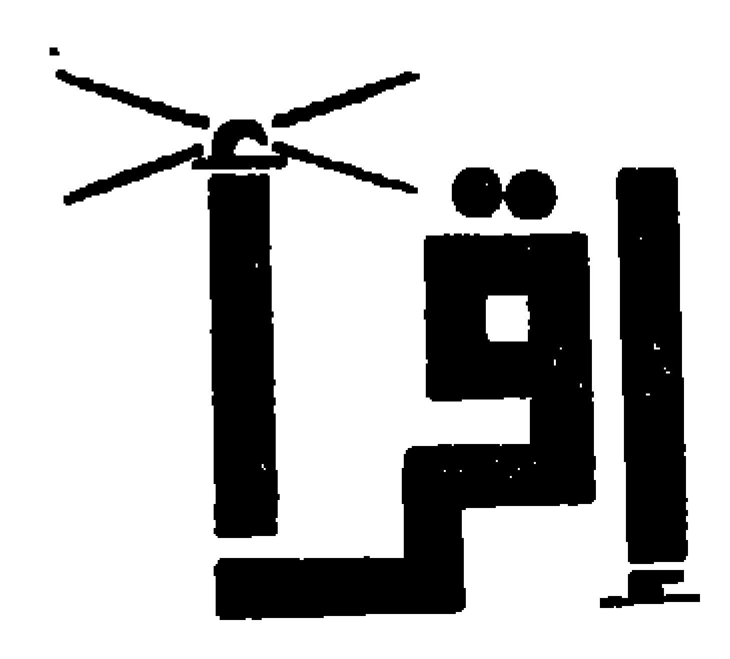
غالي شكري



صراع الأجيال
في الأدب المعاصر

لبنان ١٠٠ ق.ل   سوريا ١٠٠ ق.س   الأردن ١٠٠ ف.أ
العراق ـ الكويت ١٠٠ ف.ع   الخليج العربي ١٥٠ ف   السعودية ٢ ريال
عدن ٣,٥ شلن   السودان ١٢٠ مليما   ليبيا ١٥ قرشاً
تونس ٢٠٠ مليم   الجزائر ٢,٢٥ دينار   المغرب ٢,٢٥ درهم



تصدر فى أول كل شهر

رئيس التحرير : عادل الغضبان





غالى شكرى

صراع الأجيال في الأدب المعاصر

اقرأ ٣٤٢

دار المعارف بمصر

اقرأ ٣٤٢ ـــ يونيه سنة ١٩٧١

الناشر : دار المعارف بمصر ــ ١١١٩ كورنيش النيل ــ القاهرة ج.ع.م

القسم الأول

الموجة الجديدة . . وصراع الأجيال

لو أن الآداب والفنون توقفت عند حدود التسجيل التاريخي لما يجرى فى العالم من أحداث ، لما تجاوزت كونها مجموعة من « الوثائق » الاجتماعية التى يرجع إليها المؤرخون فى شيء كبير من الحذر ذلك أنها لا تقوم بحال مكان الوثائق العلمية الممحصة ، وإنما أقصى ما تستطيعه هو أن تقدم « المناخ » التاريخى للحدث برائحته التى يجيد الفنان بحاسة الشم الإبداعية أن يشيعها بين جنبات « الوثيقة الفنية » التى عكس فيها المجتمع والإنسان والتاريخ . ولكن الآداب والفنون لا تتوقف لحسن الحظ عند حدود التسجيل التاريخى ، ولا تكتفى بأن تعكس الواقع الاجتماعى ، وإنما هى فى أحيان كثيرة ، وبخاصة عند نقاط التحول الخطيرة فى حياة الإنسان ترتفع إلى مستوى النبوءة ، أو على أقل تقدير يتحول العمل الفنى إلى ما يشبه الرادار يلتقط الظواهر البعيدة عن مستوى البصر المألوف . هكذا كان دور شكسبير عندما حطم الوحدات الأرسطية الثلاث ، وهكذا كان دور سرفانتس عندما أبدع الشكل الروائى الحديث . . لم يكن هذا الدور أو ذاك مجرد ثورة تكنيكية ، بل كان يرهص بثورة إنسان عصر النهضة على أغلال القرون الوسطى . وهكذا أيضا أقبلت الثورة الرومانتيكية تعبيراً عن الأزمة الحادة بين الفرد والمجتمع فى ظل الرأسمالية الوليدة . وكذلك أقبلت الثورة الواقعية توجز فى شكلها ومضمونها أزمة المجتمع الرأسمالى ، فجاءت القتامة التى عرفناها فى بلزاك وفلوبير وزولا على اختلاف اتجاهاتهم « الواقعية » بمثابة المؤشر الذى لا يخطئ إلى « الطريق المسدود » الذى انتهت إليه الحضارة

البرجوازية . وعندما أقبلت التعبيرية والرمزية والدادية والسوريالية والمستقبلية لم تكن سوى جولات يائسة فى دهاليز الطريق المسدود ومنعطفاته المظلمة مؤكدة من جديد أن لابد من « طريق جديد » . وكانت الحرب الأولى قد لخصت بعمق دام تجربة الإنسان الرأسمالى ، وجاءت الحرب الثانية لتفسح الطريق أمام الإنسان الجديد ، إنسان ما بين الحربين الذى أعلنت ميلاده ثورة أكتوبر الاشتراكية عام ١٩١٧ ، سواء كان هذا الإنسان يعيش فى ظل دولة الثورة أو خارجها . على أن الحرب إذا كانت قد أفسحت الطريق أمام الإنسان الجديد ، فإنها فى الوقت نفسه قد تمخضت عن الكثير من المشكلات التى لم تجسمها بحار الدم وملايين القبور المجهولة .

وتعد الوجودية سواء كانت فلسفة كما يجب أن يسميها المؤيدون أو حالة نفسية كما يرغب فى تسميتها المعارضون، أبرز تيارات الفكر الأوربى التى صاغت « المصير الإنسانى » بعد الحرب على ضوء — أو ظلام — الدمار الذى شهده الجيل الغربى فيما بين الثلاثينات والأربعينات من هذا القرن . ويميل الكاتب الأمريكى والتركوفمان إلى أن جذور الوجودية تمتد إلى تلك الأعمال « العبقرية » التى كتبها دستويفسكى (١) . ذلك أن « الجريمة والعقاب » و « الإخوة كارامازوف » وغيرهما من روايات الكاتب الروسى تحمل بذور التمزق الذى عانت منه الحضارة الروسية قبل الثورة ، وهو التمزق الروحى العميق الذى عرفته روسيا بدخولها المفاجئ خضم الحضارة الغربية . . فقد أدى شيوع الأفكار الفوضوية والثورية إلى ذلك الاضطراب الهائل الذى التقط دوستويفسكى ذبذباته معلنا بالرغم من كل شىء « بداية عصر جديد » ، ولم تكن

---

(١) راجع كتاب « الوجودية من دستويفسكى إلى سارتر » — الطبعة الإنجليزية — الطبعة السادسة — ١٩٥٨ .

أعماله سوى « روح هذا العصر » . على أن الثورة الاشتراكية قد هيأت للروح الروسية مساراً مختلفا عن مسار الروح الغربية فى أوربا وأمريكا .. ويكاد مارسيل بروست أن يكون فى «بحثه عن الزمان الضائع» صاحب الرؤيا الأولى التى تكاملت على نحو من الأنحاء فى « يولسيز» لجيمس جويس ، رؤيا « انهيار الغرب » كما أسماها شبنجلر . وهى « القضية » التى تخصص لها فرانز كافكا فى روايته الرائدة « المحاكمة » ، فقد اتسمت هذه الرواية بالشمول الذى أصبح فيما بعد من أهم سمات « الرواية الجديدة » . وكانت الخلاصة المركزة التى أتى بها كافكا هى أنه على الرغم من أن الإنسان قد جاء إلى هذه الدنيا بغير أن يستشيره أحد فى هذا المجىء ، فإنه يعيش حياته « متهماً » بوجوده نفسه ، متهما فى قضية لا يعرف عنها شيئا . ولم تخرج قصة «الغثيان » لسارتر ولا كتاباته النظرية عن هذا المعنى ، وبخاصة فى كتابه المبكر « الوجود والعدم » . . حتى إذا جاء ألبير كامى فى روايته « الغريب » كان الشكل الوجودى للرواية – إن جاز التعبير – قد استنفد أغراضه فى تجسيد عبث الوجود الإنسانى ، فبالرغم من المكتسبات التكنيكية التى أدخلها هذا الشكل منذ توغل دستويفسكى فى طوايا النفس البشرية ، وتمكن بروست من خلخلة الزمن الروائى التقليدى ، واستطاع جويس وفرجينا وولف أن يدخلا تيار الشعور إلى نسيج الشخصية الروائية – بالرغم من ذلك كله لم تفلت الرواية الغربية من قيود البناء الكلاسيكى العامة ، لأنها لم تفلت أصلا من قيود الرؤيا السائدة على الإنسان الغربى آنذاك . . وهى القيود التى تستلزم وجود شخصية وحدث وجوداً حتميا لا فرار منه .

حقاً لقد تغيرت « الشخصية » فى أدب القرن العشرين عما كانت عليه فى القرن السابق ، فأصبحت شخصية لها بعدها الداخلى والخارجى معاً وكذلك الحدث لم يعد ذلك الواقع الموضوعى المحدد بالزمان والمكان ، بل هناك إلى جانب ذلك الحدث النفسى ومآزق روحية وعذابات مريرة

تعانيها الذات البشرية من هول فقدانها « الإيمان» الذى هزه من الأعماق سقوط الأعمدة الفكرية التى حملت البناء البرجوازى أمداً طويلا . . فلما هبت رياح الحرب « ولم يكن هذا البيت مؤسساً على الصخر سقط ، وكان سقوطه عظيما » كما يصف بعض النقاد — بهذه الاستعارة من الإنجيل — ماحدث لأوربا غداة الحرب العالمية الثانية . فإذا كانت ألمانيا قد منيت بهزيمة عسكرية ماحقة ، فإن أوربا الغربية بأسرها قد منيت بهزيمة « روحية » بعيدة المدى . . إذ لم تكن الفاشية أو النازية إلا تتويجا طبيعيا للنظام الرأسمالى بأكمله . هذه الحقيقة المرة هى التى شكلت رؤيا جيل ما بعد الحرب بأحلك الظلمات سواداً .

ولما تسنى لقطاع من هذا الجيل أن يرى فى إنسان ثورة أكتوبر بديلا للإنسان النيتشوى المهزوم — والذى يمكن أن يبعث من جديد إذا ترك الثور الرأسمالى طليقاً — فإن هذا القطاع انقسم بدورة إلى شطرين: أحدهما تبنى الرؤيا الاشتراكية فى بكارتها الأولى بتحفظ كبير على التطبيق الستالينى ، والآخر عاد مهرولا خائب الأمل يائساً على إثر رؤيته معسكرات الاعتقال ، فلم يعد يميز بين الاشتراكية والنازية مثل ألبير كامى . لهذا كان الجيل الجديد من كتاب الغرب أقرب إلى «غثيان» سارتر و « غريب » كامى من ناحية المضمون ، وهما من بواكير الأعمال التى « جردت » الوجود الاجتماعى فى منطوق نظرى محدد هو العبث واللامعقول ، عبث الوجود الأشمل ولا معقولية الكينونة المحكوم عليها مقدماً بالزوال . على أن المصدر الاجتماعى المباشر لهذا الإحساس العميق بالعبث ظل قائماً فى أعمال المدرسة الجديدة يعكس الأصول الموضوعية البعيدة لهذا الاتجاه فى الفكر والفن . وهى اليأس التام من النظام الذى يستظلون به ، والأمل الغامض فى نظام آخر لا يجدون له مثيلا فى العالم الواقعى ، فبالرغم من اليأس المخيم على الرؤيا الجديدة فإن « البديل » لا يلتمسونه فى مثال محدد .

ومن الضرورى القول بأن أدباء الرؤيا الجديدة الذين بدأت أسماؤهم تلمع فى الخمسينات لا ينتظمهم « تيار » موحد بالمعنى التقليدى ، فالرؤيا الجديدة نفسها تصل بهم إلى ذروة التفرد والتنوع الذى لا يتيح لهم الاجتماع حول مائدة واحدة . وإذا جاز لنا من قبيل « الإيضاح » أن نجمع بينهم تحت عناوين مثل « العبث » و « التجريبية » و « الطليعية » و « الموجة الجديدة » فإنه يتعين علينا أن نضع فى اعتبارنا هذه النقطة الرئيسية ، وهى أن هذه العناوين تبلغ من العمومية والتجريد حداً ينبغى الاعتراف معه بأنها إلى « المجاز » أقرب منها إلى التصوير الدقيق لتفاصيل هذه « الاتجاهات » الجديدة . وفى حدود هذا « المجاز » نقول إن الإطار الذى تتحرك فيه هذه « الموجات » الجديدة هو ما يمكن تسميته بصراع الأجيال . وفى هذا الإطار تختلف المدرسة الإنجليزية عن المدرسة الفرنسية ، وهما معا يختلفان عن المدرستين الأمريكية والألمانية. غير أن بداية الخمسينات لا تؤرخ لموجة جديدة فى الغرب وحده ، وإنما هى تؤرخ فى الوقت نفسه لموجة جديدة فى شرق أوربا والصين والاتحاد السوفييتى كذلك . فقد كان المؤتمر العشرون للحزب الشيوعى السوفييتى بمثابة نقطة التحول التاريخية بين عصرين فى تطور الفكر الاشتراكى انعكس بدوره بل تنبأت به « موجات جديدة » فى الآداب والفنون الاشتراكية . إن هذه الموجات الفكرية والفنية ، سواء فى الشرق أو الغرب كانت الإرهاصات الأولى التى تنبأت منذ حوالى عشرين عاماً بما تمور به الأرض هذه الأيام — شرقا وغربا — من أحداث جسام يقودها الشباب الذى تغذى روحياً بالفعل ورد الفعل على أفكار أدباء الطليعة على مدى جيل ، هذه الأحداث التى تؤثر بصورة مباشرة على خريطة العالم المعاصر ، فكرياً وسياسياً . ولعل التقارب الزمنى الذى يصل أحيانا إلى درجة المطابقة فى ظهور الموجات الأدبية الجديدة مع بداية الخمسينات بالشرق والغرب ، وفى اشتعال ثورات الشباب الراهنة بالشرق والغرب

يؤكد معنى الإطار الذى آثرنا صياغته منذ البداية فى تعبير « صراع الأجيال » . وحان لنا أن نضيف أنه « صراع عالمى » يكتسب هنا أسباباً تختلف عن أسبابه هناك ، ولكنه فى الجوهر ظاهرة عالمية خاصة بالعصر الذى نعيش فيه . وهكذا الأمر فى الأدب والفن ، فإن موجاته الجديدة هى فى الأصل موجة عالمية تعبر عن صراع الأجيال وروح العصر سواء عبر عنها « إدوارد آلبي » فى أمريكا متسائلا : « من يخاف فرجينيا وولف » ، أو عبر عنها « جون أوزبورن » فى إنجلترا آمراً : « انظر خلفك فى غضب » ، أو عبر عنها « دودنتسيف » فى الاتحاد السوفييتى نافياً : « ليس بالخبز وحده » .

اللوحة الغربية :

بالرغم من أن أكثر أدباء الطليعة الذين يكتبون بالفرنسية ليسوا فرنسيين ، فإن فرنسا تعد فى نظر الكثير من النقاد « البلد الأم » للاتجاهات التجريبية الحديثة . ذلك أنها كانت بلامنازع أولى المعامل الفنية للتجارب الطليعية ، وأنها كذلك صاحبة تراث عريق فى ثورات الأدب والفن . . فالشعر الفرنسى الذى كان خاضعا لمقولة فاليرى : « إن القصيدة ينبغى أن تكون عيداً من أعياد العقل » هو نفسه الذى ثار على هذه القاعدة حين قال بريتون : « ينبغى أن تكون القصيدة حطام العقل » ، أو كما عبر عن المعنى نفسه أراجون بصورة أفضل حين قال : « إن الشعر لا وجود له إلا بفضل الخلق الجديد المستمر للغة ، وذلك بتحطيم النسق اللغوى ، وتكسير قواعدها ، وتغيير ترتيبها المعتاد فى الكلام » . وتصل هذه الثورة إلى ذروتها المعاصرة فى « قصيدة النثر »

عند سان جون بيرس (١) .

والمسرح الفرنسي الذى كانت تتوزعه أصداء كورنى وراسين وموليير من ناحية والمسرحيات الواقعية والرومانتيكية من ناحية أخرى هو نفسه المسرح الذى أثمر كاتباً مثل ألفريد جارى يكتب عند نهاية القرن التاسع عشر قائلا : « أردت أن تكون المنصة منذ رفع الستار عبارة عن مرآة أمام النظارة .. يرى فيها الرذيل نفسه وله قرنا ثور وجسم تنين بمقدار إفراطه فى رذائله » ؛ ثم يقول ليونارد كابل برونكو مؤرخ مسرح الطليعة بأنه ليس من المستغرب أن يستولى الذهول على الجمهور وهو يشاهد باطنه الدنىء الذى لم يكن قد تم عرضه أمامه كاملا . وهى مسرحية تتنبأ بالمستقبل ليس فقط لأنها تكهنت بمذبحة القرن العشرين وبعالم اليوم المقلوب رأسا على عقب ، وإنما أيضا لفقدان القيم كل معنى مطلق بحيث يمكن أن يؤخذ ظهر الشىء على أنه وجهه. والمسرح الفرنسى هو الذى أنبت كاتبا مثل أبوللنير الذى يرى أن المسرح ينبغى ألا يكون فى خداع وتمويه ، فالكاتب المسرحى فى رأى أبوللنير له حرية مطلقة إذ هو خالق عالمه وسيده :

« من العدل أن يجعل الجموع والأشياء الجامدة تتكلم
إذا راق له
وأن يغفل الزمان
وكذا المكان
إن عالمه هو مسرحيته
وفى داخلها هو الإله الخالق
الذى يرتب كما يشاء

---

(١) راجع مقال الدكتور عبد الغفار مكاوى « ثورة الشعر الحديث » بمجلة الفكر المعاصر — العدد ٢٧ مارس ١٩٦٨ .

الأصوات والإيماءات والحركات والكتل والألوان
لا فى سبيل غرض أوحد
هو تصوير ما يسمى شريحة من الحياة
بل ليتمكن من بعث الحياة نفسها بكل حقيقتها
لأن المسرحية يجب أن تكون عالمًا بأكمله مع خالقها
أى الطبيعة نفسها ، لا تمثيلا لجزء صغير فقط
مما يحيط بنا أو مما حدث ذات مرة » .

والمسرح الفرنسي أخيراً هو الذى أتاح لأنونتان أرتو أن يكتب ما عناه « بمسرح القسوة » الذى شرحه قائلا : « .. . فبدون عنصر من عناصر القسوة فى أساس كل مشهد ، لا يمكن أن يكون هناك مسرح . وفى حالة الانحلال التى انحدرنا الآن إليها لا سبيل إلى إعادة إدخال الميتافيزيقا إلى أرواح الناس إلا عن طريق جلودهم » . ويعتقد أرتو أن الحوار هيهات أن يؤدى أغراض الميتافيزيقا لأن لغة الكلام كما تستخدم فى الغالب الأعم تقصر عن أى شىء أعمق من مجرد التشبيه ، وتختزل السر إلى مادة والمعنى إلى منطق . ويتخذ أرتو من مسرح جزيرة بالى الشعبي الصادر عن الشعائر مثله الأعلى فى التجسيد المسرحى ، وعن ذلك يقول : « مشهد مسرح بالى الذى يعتمد على الرقص والغناء والتمثيل الإيمائى — وقليل من لوازم المسرح كما نفهمه فى الغرب — يرد المسرح إلى قصده البدائى ، بمقتضى وسائل موغلة فى القدم أثبتت التجربة فاعليتها ، هذا المسرح الذى تعرضه كمزيج من تلك العناصر كلها وقد انصهرت معًا فى ضوء من الهذيان والخوف » [١] .

كان هذا التراث فى واقع الأمر يشكل مناخاً خصباً لتجربة الاتجاهات

---

(١) راجع كتاب « مسرح الطليعة » — ليونارد كابل برونكو - ترجمة يوسف إسكندر - دار الكتاب العربى بالقاهرة .

الجديدة التى بزغت فى أوائل الخمسينات مع بواكير إنتاج يونسكو وبيكيت . وقد أطلق يونسكو على مسرحيته الأولى « المغنية الصلعاء » (١٩٤٩) اسم « المسرحية المضادة » ، وتحت هذا الاسم كتب « مأساة اللغة » . والحق أن يونسكو قد اختار منذ الوهلة الأولى باباً خاصاً إلى عالم « اللامعقول » : (ضلفته) الأولى هى اللغة ، و(ضلفته) الثانية هى المسرح . فاللغة عنده لم تعد موصلا جيدا لحرارة التفاهم بين البشر ، بل هى تنتصب جداراً عاليا يحسن هدمه بالصمت . وإذا كان قد مال فى « المغنية الصلعاء » إلى التصوير الكاريكاتورى لبشاعة « الكلمة المنطوقة » التى تجمد السلوك البشرى فى كايشهات محفوظة ، فإنه فى « الدرس » (١٩٥٠) يصل بمأساة اللغة إلى حافة الجريمة . هذا من ناحية اللغة ، أما من ناحية المسرح فقد رأى يونسكو فى الأشكال الدرامية السائدة مثالا حياً على « الزيف » باسم الواقعية « فالمسرح هو المسرح » أولا وقبل كل شيء أى أنه لا يستطيع بحال أن يكون تصويراً أو محاكاة للحياة إلا إذا شاء أن يكون « مؤسسة للنفاق الاجتماعى » حيث يتحول الممثلون إلى مهرجين وظيفتهم التسلية ، أما حين يدرك المتفرج أنه « أمام تمثيل فى تمثيل » فإنه حينئذ يعيد النظر على الأقل عبر المسافة الموضوعية بينه وبين الممثل ؛ وهى المسافة التى تباعد بينه وبين « الاندماج » فينسى نفسه . إن المسرح عند يونسكو أداة تذكير دائمة لمن أصابهم داء النسيان وليس مكاناً مسليا « يقضى فيه البرجوازى وقت فراغ يريد أن يقتله » . لهذا يميل يونسكو إلى مزج الكاريكاتور القريب من مسرح العرائس بالجو الشعائرى والأسطورى القريب من الطقوس البدائية . ولعل هذا ما يفسر لنا ازدواج الملهاة والمأساة فى هذا المسرح . إنه من ناحية يميل إلى التضخيم والمبالغة التى من شأنها أن تعطى المتفرج صورة أشد صدقا من الحياة نفسها « صورة مكبرة ومسرحية للحياة ، صورة تغوص بعمق تحت سطح الواقع » ومن ناحية أخرى يميل إلى التجريد الأسطورى الذى

يضيف إلى الصورة بعداً ميتافيزيقياً ، لأن البشر « ليسوا حيوانات اجتماعية فحسب ، بل هم أيضا ضحايا هذا الكون الذى يحارب الروح ويسحقهم تحت وطأة كتلة ثقيلة من المادة الميتة » ويتضح لنا هذان المعنيان فى « الكراسى » (١٩٥١) و « الخرتيت » (١٩٥٨) . فالضحكات التى نطلقها على المقاعد الخالية والخراتيت البشرية ضحكات أليمة تخرج كالسكين من حلوقنا ، نظل بعدها ننزف دما حتى الموت. ولكن المضمون العام الذى يمكن رصده بشق النفس من مسرح يونسكو ليس ليبراليـاً بالمعنى التقليدى كما يميل بعض نقاده المعادين للاشتراكية زاعمين أن « الخرتتة » لا تحدث إلا فى المجتمع الاشتراكى. فالحق أن الخيط الذى ينتظم أعمال يونسكو هو عداؤه الذى لا حد له للمطلقات، فى الدين أو السياسة أو المجتمع . وإذا كان من اليسير القول بأن دولة « المطلق » الشمولية فى ظل الاشتراكية أو النازية هى ما يقصد إليه يونسكو فإنه من العسير على نقاد الغرب فيما يبدو أن يبحثوا بعمق أكثر نفاذاً فى الخامة البشرية والاجتماعية التى يتخذها يونسكو مادة لفنه إذن لاكتشفوا أنها خامة برجوازية فى جوهرها وتفاصيلها ، ولاكتشفوا أن الحضارة التى قامت فى مهدها على التفرد والتنوع قد آلت فى النهاية إلى نوع جديد من « الشمولية » ودولة المطلق . إن صرخة يونسكو لا يقصد بها « عالما آخر » غير العالم الذى يعيش فيه حيث يتحول الإنسان والفكر والمجتمع إلى نظام حديدى صارم تحكمه أزرار غير مرئية فى مكاتب الاحتكاريين من تجار الحروب فى عالم اليوم . . وهى الصرخة التى قد نسميها بلغة السياسيين « فوضوية » ولكنها فوضوية متمايزة فى الكثير عن فوضوية القرن الماضى ، كما تجسدت عمليا فى ثورات الشباب الراهنة ، فهى تستمد مضمونها من روح العصر فى القرن العشرين .

المناخ التراجيدى للعصر :

ويرجح الكثيرون أن يونسكو يتمتع بشعبية « تجارية » تفوق الشعبية التى يتمتع بها صامويل بيكيت . ولكن معظم النقاد فى الوقت نفسه يرجحون الكفة الفكرية والفنية لإنتاج بيكيت الذى يتخاطفه مؤرخو الأدبين الإنجليزى والفرنسى ، وهو الكاتب الأيرلندى المولد . . كأستاذه جيمس جويس! ولقد بدأ بيكيت حياته الأدبية روائياً باللغة الإنجليزية فكتب « وخزات أكثر منها رفسات » و « مورفى » و « وات » بهذه اللغة . ثم كتب ثلاثية « مولوى — مالون يموت — الذى لاتمكن تسميته » من ١٩٥١ إلى ١٩٥٧ باللغة الفرنسية . وبعدئذ انخرط فى كتابة المسرح بالفرنسية التى كان يترجمها بنفسه إلى الإنجليزية ، فكتب « فى انتظار جودو » و « لعبة النهاية » و « شريط كراب الأخير » و « الأيام السعيدة » من ١٩٥٢ إلى ١٩٦١ . وروايات بيكيت فى الإنجليزية والفرنسية هى عودة مفاجئة إلى أسلوب جويس وفرجينيا وولف حيث الانكباب التام على عالم الذات الداخلى واستخدام تيار الشعور فى تشريح النفس البشرية . ولعل رواية « كيف هى » (١٩٦٣) وحدها هى القريبة من روح المسرح الجديد الذى أبدعه بيكيت ، أو لعلها أقرب إلى روح « الرواية الجديدة » — أو اللارواية ، كما يصفها سارتر فى مقدمة إحدى روايات ناتالى ساروت — التى يكتبها فريق من الروائيين الشباب فى خط مواز لمسرح الطليعة .

وتروى لنا قصة « كيف هى » أن رجلا مسناً لا اسم له يزحف فى حمأة قذرة بصعوبة كبيرة . ويجر العجوز من خلفه جوالا مملوءاً بمعلبات السمك المحفوظ ليمسك به رمقه . ولهذا كان معه فتاحة للعلب لا يدعها تغيب عن ناظريه وهو فى قلق دائم خشية ضياعها . ولا يدرى العجوز ماذا أتى به إلى هذا الوحل القذر ، ولكنه يزحف وئيداً آملا أن تحرز خطواته

تقدماً ما. ويشعر الرجل فجأة بجسد آخر يجاوره فى الزحف هو جسم ناحل مثله يزحف بجانبه . وبعد قليل من الوقت الصامت بينهما يرى العجوز الأول أنه باستطاعته أن يرغم الآخر على الكلام، وذلك بنخسه بفتاحة العلب وأن باستطاعته أن يرغمه على الصمت بدفن رأسه فى القذر المحيط بهما . وتنجح حيلته فيتحدث « بم » — وهذا اسمه — عن ذكرياته وحبه لزوجته « بام » التى تبادله الحب عندما كان يعيش فى عالم النور وقبل أن يأتى إلى هذا العالم الموحل المظلم. وتجرى العلاقة بينهما على نحو يثير الدهشة ، فهو يعذبه بالرغم مما يشعر به نحوه من تعاطف . وقرب الخاتمة يفكر العجوز طويلا فيما يحكم عالمه من قوانين، ويهديه تفكيره إلى أنه ربما لم يكن وحيداً فى رحلة القذارة الموحلة هذه الشبيهة بالبراز ، فقد يكون هناك مئات الألوف من الزاحفين الذين يلتقون مصادفة بعضهم ببعض ثم يفترقون ، كما حدث له مع « بم » الذى أرغمه البعوض على أن يفترق عنه ويتركه وراءه ، وربما كان الآخرون يمضون فى اتجاه عكسي .

وهذا هو المناخ التراجيدى السائد على عالم بيكيت المسرحى : وحدة الإنسان فى وجود « قذر » لا معنى له . . إنه يبدو أكثر تجريداً من جميع كتاب المسرح الجديد أو اللامسرح . . هو يشترك مع يونسكو وغيره فى أن اللغة ليست موصلا جيداً للحرارة ، وأن المسرح الواقعى يزيف الواقع ، ولكنه لا « يباشر » هذه المعانى بممارستها مبالغة وتضخيما أو بالعودة إلى المسرح الشعائرى ، وإنما هو « يستلهم » هذه المعانى بتجريدها من ملابسات الحيات اليومية والارتفاع بها إلى مستوى الكائن الإنسانى المطلق فى هذا الكون المطلق أيضا . . فليس من المهم أن تؤدى مأساة اللغة إلى جريمة قتل ، وإنما هى تؤدى إلى الانفصام التام بين الأب والأم والابن والخادم فى « لعبة النهاية » حيث نرى الأب والأم فى صندوق قمامة لا يظهر منهما سوى الرأسين ، تماماً كالعجوزين فى بحر الوحل

القذر ، والابن مشلول على مقعده طول الوقت يعذب خادمه الذى لا يدرى أيبقى أم يذهب . ويصل تجريد بيكيت حده الأقصى فى أعظم أعماله على الإطلاق كما يجمع نقاده ، وهى مسرحية « فى انتظار جودو » وفيها نلتقى بصعلوكين من المتشردين إلى جانب شجرة جرداء فى طريق ريفى موحش ، ينتظران شخصاً غامضاً ضرب لهما موعداً غامضاً مثله فى زمان غير محدد ومكان لم يعينه . وإذ هما فى هذا الموقف المبلبل يلتقيان بعابرين على نفس الطريق فى حالة تثير الرثاء . ثم يدخل طفل معلناً أن جودو لن يأتى هذه الليلة ، ولكنه سيأتى الليلة التالية . ويكرر الفصل الثانى أحداث الفصل الأول بطريقة مختلفة دون أن يصل جودو ، وإن كانت الشجرة الجرداء قد أورقت شيئاً ما . ولكن المسرحية لا تخرج عما قالته إحدى الشخصيات فى مرارة قاسية : « لا شىء يحدث ، لا أحد يجىء ، ولا أحد يذهب. هذا فظيع » . وبالرغم من هذا التجريد الذى يدفع ببعض النقاد إلى تقديم اجتهادات ميتافيزيقية فى تفسيره، فإن هناك من يرى فى أعمال بيكيت امتداداً — من ناحية المضمون — لأعمال كافكا ، وإن كان بيكيت فى رأى هذا الفريق من النقاد قد مضى فى الشوط حتى نهايته . فالإنسان الذى تحول إلى صرصور فى محاكمة كافكا تحول إلى مخلوق زاحف فى البراز أو غارق فى صندوق قمامة حتى أذنيه فى أدب صامويل بيكيت ، ذلك أنه لم يعد محكوماً عليه فى قضية لا يدرى عنها شيئا فحسب ، بل أصبح الحكم سارى المفعول مشمولا بالنفاذ . . فإنسان القرن العشرين لا يتمتع حتى ببطولة الإغريق التراجيدية ليناطح الآلهة الجديدة فى عالمنا المعاصر والأقدار المهيمنة على مصاير البشر ، وهو كذلك لا يتمتع بهزيمة مشرفة كتلك التى حاقت بهاملت أو دون كيخوته . وإنما إنساننا بين حجرى الرحى ولا مفر له من المصير المحتوم ، ولكنه كثيراً ما ينسى فى ضجيج الحياة اليومية وذهولها هذه الحقيقة المرة « وذلك أقصى ما استطاعت حضارتنا أن

تقدمه من وهم فى عصر العلم . . ليست مفارقة وإنما عبث فى عبث » وهي صيحة الدمار بين جدران البيت الآيل للسقوط .

غير أن « القديس جينه ممثلا وشهيداً » كما يصف سارتر جان جينيه ثالث الثالوث الذى هز أركان المسرح الفرنسي هو الذى امتلك معولا إيجابياً يهدم به الأسوار القديمة ويبنى فوق الأنقاض ما يدعوه برونكو مسرحاً شرقياً مؤسسا على الفرائض والطقوس والإيحاءات والرموز تتحول شخصياته إلى استعارات مجازية أكثر منها كائنات حية ، وعالمه أبداً هو عالم المنبوذين أو المنفيين والمجرمين والخدم والعبيد ، أى هؤلاء الذين لم ينالوا حظوة لدى طبقة أصحاب « الفضيلة » الحاكمين ، كما لم ينلها هو نفسه كلص معروف بشذوذه الجنسي وعليه وصمة المنبوذ « إن عالم المجرمين ومضاجعى الذكور الذى يغمرنا فيه شعره الخالب ليس دولة فوضوية ، وإنما هو دولة فى مثل صرامة النظام الذى نعيش فيه غالبا وعلى قمة التنظيم يقف القاتل ، وهو فى معظم الأحيان شخص غير ظاهر ، على صورة إله ، قد مسته روح الإجرام » . ومسرحية جينيه الأولى « الرقابة القصوى » تجرى أحداثها فى إحدى زنازين سجن الشواذ حيث نرى ثلاثة سجناء يتسلقون أكتاف بعضهم البعض فى شكل هرمى ، وهناك سجين رابع خفى ، هو سفاح زنجى يقف أعلى الشكل الهرمى فى عظمة وكبرياء . وأطول قاماتهم جميعا هو ذو العيون الخضراء الذى قتل إحدى المومسات ويعلم يقيناً أنه سيعدم جزاء ذلك ، ولكنه ينسى نفسه وهو يصف مشهد القتل ، ويشع من عينيه بريق التفاخر بارتكابه الجريمة وروعة المصير الذى ينتظره . هذا الإحساس بالتفوق هو الذى يمنحه فرصة السيادة على السجين الآخر الذى يسيطر بدوره على ثالث ليس إلا لصا . وكلاهما يقتتلان على إظهار الولاء لذى العيون الخضراء فيقدم لهما امتحاناً عملياً هو أن يقتل أحدهما زوجته بعد الإفراج عنهما . وتتبلور هنا المشكلة فى وضوح : من يسبق الآخر إلى

قتلها ؟ ويحاول اللص أن يثبت أنه ليس مجرمًا تافهاً فيقتل غريمه ومنافسه في الولاء لذى العيون الخضراء . . ولكن هذا يتخلى عنه نهائيًّا فيدرك فجأة الوحدة المفجعة التي صار إليها . ويوجه جينيه النظر في الإرشادات المسرحية إلى أن أحداث المسرحية تجرى كما لو كانت حلما « مثل ومضات البرق » مشيراً بذلك إلى أنها لا تصور أحداثاً واقعية وإنما هي أحلام يقظة في رأس محموم لسجين خرج توًّا من خلف الأسوار . وهذا ما يربط بينه وبين مسرح القسوة عند أرتو من ناحية وبينه وبين خيال كافكا من ناحية أخرى . أو هذا ما يميل سارتر إلى تفسيره برغبة المنبوذ في الانتماء ، لذلك يقدم على « الفعل » ولكن هذا الفعل يؤدى إلى رفض الآخرين له ، فلا حياة — من ثم — للضائعين في هذا المجتمع .

وفي مسرحية « الخادمات » نرى الخادمتين تمقتان سيدتهما التي لا ترى فيهما أكثر من متاع مثل مقعدها الأنيق أمام حوض اغتسالها . ولكي تثأرا منها كتبتا إلى الشرطة باسم عشيق السيدة فأدخلوه السجن ، ولما خرج خافتا افتضاح سرهما فحاولتا دس السم له ، ولكنهما أخفقتا في ذلك فانتحرت إحداهما بهذا السم وأعدمت الأخرى بقبولها مسئولية موتها . وفي مسرحية « السود » قصد جينيه أن تمثل أمام « البيض » فإذا لم يكن هناك جمهور أبيض فلا بد من إخلاء أحد المقاعد لشخص أبيض . ويمثل السود مقتل امرأة بيضاء يتوسط تابوتها خشبة المسرح ملفوفًا بنسيج أبيض ، تراقبهم وتحكم عليهم . وبعد تمثيل الجريمة ينزل أعضاء المحكمة من شرفتهم ويقومون برحلة خيالية في قلب الأحراش الإفريقية حيث ينتوون عقاب الزنوج . ولكن الملكة السوداء تغلب الملكة البيضاء ، ويخلع أعضاء المحكمة أقنعتهم ليؤدى الجميع الرقصة القديمة التي بدأت بها المسرحية . ولعل جينيه لم يكن واضحاً بهذا القدر من قبل فهو يرى في الزنوج عالمًا من المنفيين الذين يفرض عليهم الآخرون عالما آخر . لقد قرر الزنجي في هذه المسرحية كبقية مجرمي جينيه ، ومثل

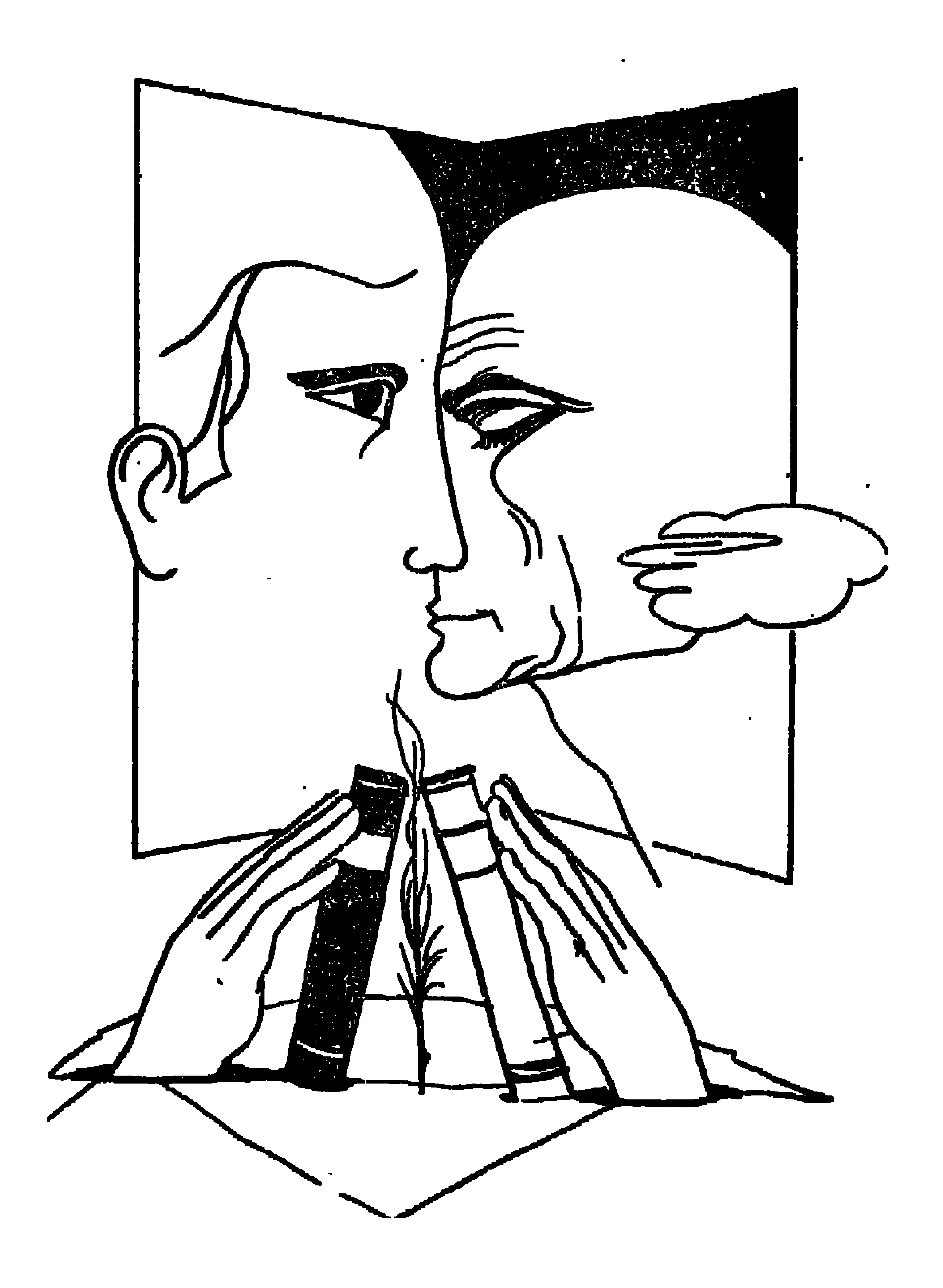
جينيه نفسه أن « يمثل » حتى النهاية ذلك الدور المطلوب منه . وحينئذ يتضح — كما يقول بيير ماركا برو — « أن هؤلاء الزنوج ليسوا سوى رموز ، سوى أشباح خلقها ازدراء وغضب ونفور هى مشاعر جان جينيه إزاء نظام يرفضه بكل كيانه » . وهى المشاعر التى شطرت الرأى العام الفرنسى إلى قسمين حين عرضت مسرحيته « الحواجز » عن ثورة الجزائر ، فبينما قفز بعض النظارة إلى المسرح يضربون الممثلين نظم فريق آخر المظاهرات الحاتقة بحياة جينيه وثورة الجزائر .

رواية جديدة . . ورؤيا جديدة :

ولم تكن الرواية بمعزل عن المسرح الجديد فى فرنسا ، إذ كان تطورهما موازيا لظهور « الرؤيا الجديدة » للإنسان والعالم كما يقول الآن روب جرييه [١] . فقد كان « الإنسان مركز الكون » محور التصور القديم للأدب السابق على ظهور الرواية الجديدة . كان جميع الروائيين — مهما تباينت أساليبهم الفنية — يصوغون إنسانهم ومشكلاته على أنه الحقيقة الوحيدة فى هذا العالم . . فى حين أن الإنسان ليس إلا إحدى الظواهر التى لا حصر لها فى هذا الوجود ، وبالتالى يؤدى الاقتصار عليه إلى تضخيم مزيف ومبالغة من شأنها ترسيخ « عمى الألوان » و « داء الكذب » عند المتسلقين من القراء . كذلك قد أدى هذا التصور إلى « أنسنة الأشياء » من حولنا بحيث إننا نرى من خلال الروائى التقليدى أى شىء ممزوجاً بإنسانيتنا ، أى من وجهة نظرنا ، من ذاتيتنا . وهذا

---

(١) راجع له مقالة « أسلوب الحقيقة وحقيقة الأسلوب » بالمجلة المجرية الفصيلة الجديدة — العدد ٢٢ — المجلد السابع — صيف ١٩٦٦ الطبعة الإنجليزية . و كذلك كتاب « نحو رواية جديدة » ترجمة مصطفى إبراهيم — دار المعارف بالقاهرة .



من شأنه أن يفقدنا « البصيرة الموضوعية » التى تباعد بين الشعور الإنسانى و « الشىء الكائن » مباعدة تمنح كافة الكائنات ذاتيتها المستقلة هى الأخرى . من هنا يمكن القول بأن الرواية الجديدة « لا رواية » بمعنى أنها لا تخضع للتصور التقليدى عند الروائيين السابقين ، كما يمكن القول بأنها رواية « لا إنسانية » بمعنى أنها تنكر محورية مركز الإنسان من الكون، وتنكر إنسانية الكون فى الوقت نفسه .لهذا يتغير « البناء » الروائى فى الرواية الجديدة تغيراً جذرياً ، ولا يعود المونولوج الداخلى أحدث منجزات التكنيك كما عرفناه عند جويس ، ولا يعود الزمن الداخلى شريحة موضوعية فى قطاع بشرى كما عرفناه عند بروست ، ولا يعود الوجود غير المبرر والمنفى الاضطرارى والسجن الذى لا نهاية له ، هو رؤيا الفنان كما عرفناها عند كافكا وكامى . إن الرواية الحديثة عند هؤلاء شىء مختلف كل الاختلاف عن « الرواية الجديدة » لأن الرواية الحديثة فى حقيقتها تطوير للرواية التقليدية وليست ثورة عليها . هى تطوير يستفيد كثيراً من معطيات العلم الحديث ، ولكن من أجل فهم أعمق « للإنسان » . أما الرواية الجديدة فتضع الإنسان فى مكانه الصحيح من أجل فهم أعمق « للكون » . وهكذا يصبح الاغتراب فى الرواية الحديثة شيئا مختلفاً كل الاختلاف عن الغربة فى الرواية الجديدة لأن الاغتراب عند الروائى الحديث هو الإحساس بعبثية الوجود « الإنسانى » أما « الغربة » عند الروائى الجديد فهى الإحساس بعزلة الإنسان وانفصاله عن بقية العناصر اللاإنسانية فى الكون . معنى هذا أننا لن نجد فى الرواية الجديدة ما كان يدعوه النقاد بالموقف والحدث والشخصيات وغير ذلك ، بل قد لا نجد « البناء » إذا تصورنا الأمر تصوراً تقليدياً . ولكننا سنجد « وصفاً » موضوعياً أميناً « للأشياء »من خارجها بلا أية محاولات « للتدخل» فيما يشغل مناطق « الغيب» والبحث عن المجهول . وفى معرض الحديث عن أعمال ناتالى ساروت يقول الناقد الإنجليزى جون ويمان إن الفرد عندها

هو كتلة مفعمة من الحركات الأصيلة ــ من الانعطافات ــ التى يختار من بينها العرف أو العادة أو القصور الذاتى نمطا مبسطا ، ويؤخذ هذا النمط على أنه هو « الحقيقة » فى حين أنه لا يعدو فى الواقع أن يكون راسباً أو تحجراً . وهى ــ مدام ساروت ــ لا ترتاح إلى نزعة التعميم الكامنة فى التعبير اللغوى (والموقف أمعن سوءاً فى حالة الألفاظ الدالة على الأحاسيس الوجدانية . فمن الصعب أن تتخيل أية شخصية فى قصة لساروت تقول لشخصية أخرى « أحبك » لأن لفظ « الحب » اختزال ثقيل على السمع إلى حد يبعث على اليأس . وكيف يتأتى إطلاقا لشخص مرهف الحس أن يحمل كل التنوعات المتقلبة لعلاقة عميقة فى كلمة واحدة كثيرة الاستعمال) .

أما الوضع الأدبى فى بريطانيا الذى يتخذ لنفسه تسمية « الغضب والسخط » فإن ريتشارد هوجرت يقوم بتحليله على ضوء الوضع الاجتماعى الذى أثمر الأعمال الغاضبة والساخطة . يقول الناقد الإنجليزى إن قرناً كاملا من محاولات الإصلاح الإنجليزية بدأت فى إنجلترا منذ منتصف القرن التاسع عشر يتوجها الآن ــ فى منتصف القرن العشرين ــ ظهور طبقة جديدة يدعوها « الميروتوكراسى » أى الطبقة المتميزة عن جدارة واستحقاق . وهى الطبقة التى تكونت من أبناء الطبقة العاملة الذين دخلوا الجامعات ، وأبناء البرجوازية الصغيرة الذين اجتهدوا فى الوقوف على أقدامهم دون الانحدار إلى « حضيض » الطبقة العاملة . وهى الآن طبقة عريضة تتسع لهاتين الشريحتين ، وتضيق عن استقبال الوفود الجديده سواء كانت قوى اجتماعية أو أفكاراً سياسية فهى بالتالى تتحول إلى طبقة محافظة ، بل لقد بدأت حياتها بأسلوب محافظ . هذه الطبقة فيما يرى هوجرت هى التى أثمرت أدب الغاضبين لأن أبناءها هم أبطال مدرسة الغضب . أما زميله الناقد ستانلى هايمن فيذهب إلى أن انهيار الأسطورة الاشتراكية فى بريطانيا ــ مجتمعا وفكراً ــ هى التى أدت

إلى ظهور الغاضبين الساخطين . فروايات « كنجسلى إميس » و « جون وين» و «جون برين» تعالج التحولات الاجتماعية الخطيرة بجيل بريطاني جديد أقبل من « أحط الطبقات شأنا» ويلهث فى اللحاق « بأكثر الطبقات حظاً » مادامت الاشتراكية فى إنجلترا لا تتجاوز يوتوبيا توماس مور . ويستكمل مورتون كرول هذه الفكرة قائلا إن « اللاانتماء » الطبقى هو العمود الفقرى للأدب الغاضب ، فالضياع الاجتماعى وانعدام القدرة على تحقيق الذات هما النغمتان الرئيسيتان فى كتابات الغاضبين جميعا(١) . والنغمة الثالثة هي رفض العلاقات الرسمية والروابط التنظيمية . والنغمة الرابعة هى غياب الارتباط بالماضى أو ما عبر عنه جيمي بورتر فى مسرحية أوزبورن بقوله إنه لم تعد هناك قضايا يناضلون من أجلها . ومن الناحية الفكرية تكاد الفكرة الليبرالية أن تتكامل مع الفكرة الاشتراكية فى معظم أعمال الأدب الغاضب ، وإن طغت الليبرالية على الحماس للاشتراكية تحت وطأة الإحساس المفاجئ بغياب التقاليد الديمقراطية فى أساليب الحكم الغربى. وتتعدد الاتجاهات بين الأدباء الغاضبين تعدداً يكاد ينفى عنهم إمكانيا الاشتراك فى تسمية واحدة ، فمن بينهم الاتجاه الدينى ويمثله كولن ولسون وستيوارت وهولرويد ، والاتجاه الإصلاحي ويمثله جون وين وكنجسلى إميس ، والاتجاه الثورى ويمثله جون أوزبورن . ولكن هذه الاتجاهات جميعها تعود فتلتقى فى « الغضب والسخط » على ماهو قائم ، دينيًا وسياسيًا واجتماعيًا . وتختلف الموجة الجديدة فى بريطانيا — من هذه الزاوية — عن مثيلتها فى فرنسا حيث تميل الموجة الإنجليزية إلى النقد الاجتماعى الصريح ، أو ما يعبر عنه بعض النقاد الإنجليز أنفسهم « بالمواجهة الشجاعة » لما يتسم به مجتمعهم من ثبات واستقرار شبيه

---

(١) راجع كتاب « دراسات تمهيدية فى الرواية الإنجليزية المعاصرة» للدكتور رمسيس عوض - دار المعارف بالقاهرة — الطبعة الأولى - ١٩٦٨ .

بالموت . ويلتفت جيمس جندن فى مقال نشره عام ١٩٥٨ تحت عنوان « تأكيد ما هو شخصى » إلى النهايات السعيدة التى تميز الكوميديا البريطانية المعاصرة فيقول إنها لا تدل بحال على « التفاؤل السهل » فالبطل الروائى الإنجليزى المعاصر تعترض حياته صعوبات ضخمة وعليه أن يجتاز السدود ويحطم العوائق قبل أن تتأكد لنا جدارته واستحقاقه ، ولا يعدو أن يكون نجاحه فى نهاية الرواية رمزاً لانتصار وجهة نظره على مايحيط به من زيف وادعاء . وهذا ما يفسر اهتمام الشباب الغاضب بالفرد لشكه فى صلاحية أى حل جماعى على نطاق واسع . ولكن هذا الشباب الغاضب لا يقيم وزنا لسائر الأفراد بل يحتفل فقط بالفرد الذى يثبت جدارته واستحقاقه ، الفرد البصير الذكى الذى لا ينطلى عليه زيف القيم الاجتماعية الباطلة التى تحيط به وتحاصره من كل جانب . . الفرد الذى يستطيع بعرقه وكدحه أن يشق طريقه وسط كل هذا الزحام المتلاطم وكل هذا الزيف . ويذهب جون راسل تايلور فى كتابه « الغضب وما بعده » إلى أن مسرحية « انظر خلفك فى غضب » لجون أوزبورن تعد وثيقة الاحتجاج الأولى على المجتمع البريطانى المحافظ ، وأن كتاب « اللامنتمى » لكولن ولسن هو الصياغة النظرية المقبولة عند جيل الغضب الإنجليزى . وقد توالت بعد ذلك أعمال أوزبورن وكولن ولسن ، ولكن العمل الأول لكل منهما يبقى مؤشرا حساسا لا يخيب لكافة ألوان العنف والتمرد التى أصابت الشباب الإنجليزى سواء هذه التى عبر عنها فى صورة صارخة الخنافس ومؤلفو الموسيقى الإلكترونية ، أو تلك التى عبرعنها طلبة الجامعة فى استقلالهم عن الجامعات الرسمية وإقامة ما يسمى « باللاجامعة » حيث يضعون بأنفسهم مناهج التعلم التى لاتخرج عن أصول حرب العصابات وعلم النفس الاجتماعى وكتابات جيفارا ودبريه . ومسرح الغضب البريطانى يتخلص من جميع القيود والأوضاع المسرحية التقليدية وإحلال الصورة محل الكلمة فى الإنتاج المسرحى والاعتماد

على ارتجال الممثلين إلى حد يجعلهم يكادون أن يستغنوا عن نص المسرحية أو الحوار الذى وضعه المؤلف . فالمهم هو ما يسمونه مسرح الحدث أو الحوادث أى المسرح الذى تحدث فيه التجربة المسرحية بأسلوب تلقائى حى ، ويشارك فيه النظارة كل المشاركة ، وإدخال الرقص التعبيرى والتمثيل الصامت كما نرى فى مسرحية أرزلد ويسكر « بطاطس مع كل صنف » ومسرحية شيلادلينى « طعم الشهد » ، وإدخال الغناء كما نراه فى مسرحية « الرهينة » لبرندان بين ، وفى « رقصة النفر مسجراف » لآردن ، وفى إنتاج برنارد كوبس ، وفى مسرحية « المهرج — أو المطرب » لأزبورن . والتخلى عن الستار التقليدى الذى يرفع مع بداية المسرحية كما نجد فى مسرحية « سأغنى لك المرة القادمة » لجيمز سوندرز حيث لا يوجد ديكور على الإطلاق . وفى إنتاج هؤلاء جميعاً يستبدل الكاتب بالعقدة المسرحية الكلاسيكية موقفا ، أو مجموعة مواقف لا تتسلسل تسلسلا زمنيا أو منطقياً .. ولعل آردن من أكثر الغاضبين الإنجليز احتجاجا على ما يجرى فى العالم كله لا فى إنجلترا وحدها ، ففى مسرحية « النفر مسجراف » يدير أحداثها فى عام ١٨٨٠ بإحدى بلدان الجنوب يعمل سكانها فى منجم ويصل إلى البلدة عدد من الجنود بقيادة الشاويش مسجراف متظاهرين بأنهم فى حملة تجنيد وهم فى الواقع قد تخلوا عن الحرب وجاءوا إلى هذه البلدة ليعلموا الناس درساً عن أهوالها ، فهذه هى مهمتهم الحقيقية . ولكن المنجم به إضرابات ، ويشتبه العمال المضربون فى الجنود خشية أن يتدخلوا لإفساد الإضراب . ويحاول مسجراف أن يقضى على هذا الشك ويدعو العمال إلى قدح من البيرة ويتم بين الجنود والعمال نوع من الألفة والتفاهم وإن لم ينحدر الشك نهائياً . وكذلك يصل الشاويش إلى التفاهم مع مدير المصنع وعمدة البلدة ، وهما يرحبان بوجود الجنود إذ يجدان فى هذا الوجود ما من شأنه أن يصرف العمال عن مطالبهم ، وهكذا يتهيأ الجو ، ويأتى يوم

الاجتماع الذى حدده الشاويش ليدلى إلى السكان برسالته . وفى الاجتماع يعلن أن عظام فتى من فتيان البلدة فى صندوق معه ، وأن الفتى قتل فى بلد محتل وقد عوقب أهالى البلد المحتل على قتله بتنفيذ حكم الإعدام فى خمسة أبرياء منهم . ولما كان المنطق العسكرى يقتضى مضاعفة العدد فقد قرر الشاويش قتل عشرة من المسئولين فى البلدة التى ينتمى إليها الفتى المقتول ! وما يكاد الشاويش يعلن هذا القرار حتى يحدث انقسام فى صفوفه فما ظن الجنود أن هذه رسالتهم وما أرادوا سوى وقف القتل نهائيا .. وفى أثناء الضجة تقتحم الخيالة المكان ، ويلقون القبض على الجنود ويجردونهم من أسلحتهم ، ويصطفون بثيابهم الحمراء صفا طويلا . ويرقص عمال المصانع : يرقص بعضهم فرحا ويرقص البعض الآخر رهبة من الصف الأحمر الذى يخيم عليه . واللون القانى فى مسرحية آردن يشير إلى القتل إذ تنتهى الرواية والقتل يجثم على المكان فالمشكلة لم تحل ، ولا يدرى أحد أين الصواب : مع الشاويش أم مع الجنود . وكل ما فى الأمر أن العمال والجنود — الذين هم فى الأصل عمال — قد انقسموا على أنفسهم ووقفوا جميعا : البعض مقبوضا عليه ، والبعض يرقص فرحا فى ظل حائط من الدم (١) .

وربما كان الأدب الأمريكى من الآداب التى اتصلت بالموجة الأدبية الجديدة فى وقت متأخر نسبيا ، ولكن حين لفحته رياحها كان من أكثر هذه الآداب غضبا وعنفا . وقد اتخذ الغاضبون الأمريكيون الشعر وسيلة رئيسية للتعبير عن أنفسهم ، وتتكون جماعة « البيتس » الأمريكية من الشعراء « الفوضويين » أمثال الآن جينزبرج وجاك كيرواك وجريجورى كورسو وكينيث ريكس ورث . ولكن ظهور الكاتب المسرحى إدوارد ألبى

---

(١) راجع مقال د . لطيفة الزيات – العدد الأول من مجلة المسرح – يناير ١٩٦٤ .

غيّر مسار رحلة الغضب الأمريكى من مجرد كونها « عاصفة هوجاء توشك أن تكون زوبعة فى فنجان » إلى أنه « إذا كان الجنون والعنف يحكمان هذا العالم الذى يسوده القمع والكبت » فإنه لا مفر أمام كل فنان لا يملك سوى ضميره إلا أن يتصدى لهذا العنف بعنف مماثل ، وإلا أن يمرغ الوجه الملون بالأصباغ المتخفى وراء العديد من الأقنعة فى الوحل الذى صنعته الأصابع الرقيقة خلف القفازات الحريرية . هذا ما يصرح به ألبى منذ كتب مسرحيته الأولى « قصة حديقة الحيوان » ذات الفصل الواحد . وفيها يتصادف وجود المتشرد الصعلوك جيرى جنباً إلى جنب مع البرجوازى الأنيق الناعم بيتر . ويحاول جيرى أن يصل ما بينه وبين بيتر ، بذوق شديد أول الأمر وبلهجة تخلو من الود فى النهاية ، إلا أن بيتر يتظاهر بالاستغراق فى القراءة حريصا على مسافة الصمت بينه وبين جيرى. حينئذ لا يرى جيرى بدًّا من أن يستل مديته ويغرزها فى جسم بيتر ، مهما كانت النتائج . وفى مسرحيته التالية « وفاة بيسى سميث » المغنية الزنجية التى أصيبت فى حادث سيارة ونقلت إلى المستشفى اعتذر الأطباء فى لهجة مهذبة عن محاولة إنقاذها لأن المستشفى مخصص بعلاج البيض . وتموت سميث بعد أن ترسم دماؤها وهى تنزف على الطرقات علامة استفهام كبرى أمام الضمير الأمريكى المخدر . وفى مسرحية « الحلم الأمريكى» يعالج ألبى مأساة الفصام العقلى والروحى بين الأجيال الأمريكية المعاصرة ، فيستلهم تكنيك مسرح العبث فى تشريح أسرة مكونة من الجدة والأبوين اللذين مات ابنهما بالتبنى ، فهما يبحثان عن بديل له . ويصل شاب وسيم شبيه بالابن الميت ، يقول إنه يتمتع حقًّا بمظهر خارجى طيب ولكنه فى الواقع ميت من الداخل ، ويبدى استعداده لقبول عضوية هذه الأسرة . وفى « من يخاف فرجينيا وولف » يزدوج الصراع بين الأجيال فلا يعود صراعا بين جيل وجيل فحسب ، بل بين أفراد الجيل الواحد أيضا . فهنالك ابن وهمى لجورج ومارتا

اللذين تزوجا لتحقيق مصلحة متبادلة لا عن ود صادق ، وهما يشتجران حول الابن الوهمى أو الأمل الوحيد فى سماء حياتهما المظلمة . والآن إذ يستعدان للاحتفال بعيد ميلاده الواحد والعشرين يجب أن يشرعا فى إخفاء الأمر عن الأصدقاء . ولكن مارتا تندفع بغريزة المرأة التواقة إلى إشهار خصوبتها على الملأ فتعلن عن وجوده ، ومن ثم يتحول الابن إلى عدم فيتبدد الوهم الجميل حين يكتشفان أنهما أيضا عقيمان . . هذا العقم الذى يرمز به إدوارد ألبي فى نظر أغلب النقاد إلى بوار الحضارة الأمريكية وجدبها .

أدب ضد النازية :

ولعله قريب غاية القرب من هذه « الثيمات » الأمريكية ما يحدث لأدب ألمانيا الغربية ، وبخاصة فى روايات « جونتر جراس » وشعر « هانز أنزنسبرجر » . . وهذا الأخير هو الذى يطلقون عليه فى ألمانيا اليوم « فتى ألمانيا الثائر » ، فهو منذ ١٩٦٥ راح يصدر مجلة « كورسبوخ » المعادية لانبعاث الشوفينية النازية ، وشعاره فى الفن « أن أعظم الجرائم قاطبة أن يصمت الشاعر إزاء الفظائع الكثيرة التى ترتكب » ، (١) و« الأدب العظيم هو دائمًا وأبداً أدب سياسى » ، وفى قصيدة من أحدث ما كتب يقول :

انظروا فى المرآة أيها الجبناء
أيها المنهزمون من قسوة الحقيقة
يا من تكرهون المعرفة وتسلمون الفكر للذئاب
أنتم تفقأون عيون بعضكم بعضاً

---

(١) راجع « تقارير الشهر » بالطليعة عدد مايو ١٩٦٨ ، وكذلك العدد ٣٥ من مجلة « شعر » اللبنانية — السنة التاسعة — صيف ١٩٦٧ .

الأخوة مستحكمة بين الذئاب
إنها تسير زمراً
فليعش اللصوص : أنتم ،
يا من توجهون الدعوة لاغتصابكم
وترتمون على فراش الطاعة العاجز . باكين تكذبون ، وممزقين
تريدون أن تصبروا .
أنتم لن تغيروا العالم

وفى قصيدة أخرى تتميز ببساطة تركيبها يقول فى أحد مقاطعها :

من خلال باب المطبخ المفتوح .
أرى حليباً مسكوباً
وحروباً دامت ثلاثين سنة
ودموعاً على رفوف البصل
وصواريخ ضد الصواريخ
وسلالا للخبز
وصراع الطبقات
وشمالا هناك فى الزاوية
أرى صحناً للقطة

والشاعر « هانز أنز نسبرجر » هو المفكر الألمانى الذى دعته جامعة وسيليان الأمريكية ليحاضر طلبتها ، وبعد ثلاثة أشهر فقط قدم خطاباً مفتوحاً إلى رئيس الجامعة نشرته صحف العالم يحذر فيه من أن الولايات المتحدة تقود العالم كله والحضارة بأسرها نحو الدمار الشامل كما اتضح له ذلك خلال الفترة القصيرة التى أمضاها بين المثقفين هناك . . فهو لم ير بدّاً من الاستقالة حتى يتواءم فكره وسلوكه فى وحدة واحدة كما يقول ريجيس دبريه مفضلا أن يقضى ما تبقى له من العمربين أفراد شعب مثل الشعب الكوبى ، الشعب القادر على أن يعطيه أشياء افتقدها طوال

إقامته فى الولايات المتحدة .

وربما كان الرصد الرقيق لمنابع الغضب واللاجدوى والعنف فى الآداب الغربية المعاصرة – فى إطار صراع الأجيال – يؤدى بنا إلى ثلاثة منابع رئيسية :

أولا : ما تستشفه العين البصيرة الخيالية من الأهواء – وهذه يتمتع بنورها الشباب أكثر من غيرهم – من أن تحولا عميقا يجرى للأبنية السياسية فى الغرب يزحزح من تحتها التقاليد الديمقراطية الغائرة فى الوجدان الأوربى ، ويؤسس مكانها أشكالا حديثة للديكتاتورية المحكمة البناء . وربما كانت صرخة الحرية القريبة من شعار الفوضيين القدامى هى نتاج هذه الطعنة الدامية لأعز ما كان يمتلك المثقف الغربى من ضمانات تقليدية .

ثانيا : أقبلت حرب فيتنام وثورات الزنوج من ناحية ، والاغتيالات الفردية المتلاحقة من ناحية أخرى ، تقدم دليلا قاطعا على أن « الحلم الأمريكى » لم يعد حلاالمشكلة « الفقراء » داخل الولايات المتحدة أو خارجها . . وبانهيار هذا الحلم البديل فيما سبق للنازية الهتلرية ، لم يكن فى انتظار المثقفين سوى المكارثية التى أعدمت شرف الكثيرين من عمالقة الأدب الأمريكى ، وأصبح قيام جيل جديد يشهد على الكارثة من داخل أمريكا وخارجها أمراً طبيعياً .

ثالثاً : لم يتزحزح شبح هيروشيما وناجازاكى من مكانه الثابت فى مخيلة الأجيال المعاصرة فى الغرب ، ولا من ضميرهم . لذلك كان الدمار النووى فى حرب ثالثة من أبشع المسلمات التى تنطوى عليها قلوب المثقفين الشباب فى عصرنا الراهن ، ومن أبرز سمات القلق العالمى الذى يطحن عقولهم .

اللوحة الشرقية :

أشرفت بنهاية الستالينية آفاق عصر جديد في تاريخ الفكر الاشتراكي العلمي ، فقد آذنت هذه النهاية بخاتمة مرحلة الجمود العقائدي الذي ساد الفكر الاشتراكي طيلة ربع قرن أو يزيد قليلا ، عانت خلالها روح الخلق والإبداع كثيراً من ويلات الاختناق والموت . على أن هذا لاينفي أن ثمة نماذج أدبية رائعة قد أفلتت من العهد الزدانوفي بالرغم من كل قيوده ونظرته الأحادية الجانب . ولكن الطابع السائد للمرحلة كان العقم والبوار ، وتدمير أعرق التقاليد الروسية في الأدب والفن . إن غياب دستويفسكي وتولستوي وتشيكوف عن مخيلة الأدباء المعاصرين للثورة كاد أن يجعل من الآداب السوفييتية في بداية ظهورها نبتاً بلا جذور تمد أغصانه وفروعه بماء الحياة . وبينما كان المتوقع من نقاد الثورة أن يقيموا الجسور بين التراث والحاضر ، وبين جدلية الحياة وما تعكسه من أدب وفن ، ألفينا أنفسنا أمام إنتاج تنقطع الوشائج بينه وبين تاريخه وبينه وبين حاضره . ولم يعد أمامنا في الأغلب الأعم سوى تماثيل مجوفة لشعارات قصيرة الأمد هي في أحسن الأحوال واقعية فوتوغرافية تقف عند حدود السطح ولا تنفذ إلى الأعماق ، أو هي على نحو آخر مجرد يوتوبيات خيالية جميلة تشيد المدن الفاضلة فوق كثبان من الرمال . ولقد كان الجيل الذي عاصر زدانوف وستالين — في السياسة والثقافة — هو أكثر الأجيال إحساسا ببشاعة ماحدث . ومن هنا لم يكن غريباً على الإطلاق أن تنبعث أولى صيحات « ذوبان الثلوج » من حنجرة فنان عجوز عانى الأمرين من هول ما جرى ، هو إليا أهرنبورج الذي جعل عنوان روايته إشارة البدء لمرحلة جديدة في تاريخ الحياة السوفييتية والآداب الاشتراكية جميعها . وكان جوهر « ذوبان الثلوج » هو الصراع الخفي بين نمطين من أنماط الحياة في ظل الثورة : أحدهما يرى الفن

« بوقًا » للثورة وسرعان ما يتحول صاحب هذا المفهوم إلى « فنان الدولة » والآخر يرى الفن « ثورة » لها نوعيتها الخاصة التى تتكامل مع الثورة السياسية والاجتماعية والاقتصادية ولكن طبيعتها تنأى بها عن أن تكون بوقا لشيء . هذا الصراع فى الفن له نظيره فى الحياة ، فالزوج الذى يعيش حياته « موظفاً محترماً » ينفذ بدقة روتينية ما يكفل له الترقية فى الحزب والدولة ، غير الرجل الذى يرى فى الوظيفة وسيلة لا غاية ، وجزءاً من كل ، هو الحياة بكل ما تشتمل عليه من تطلعات النفس واكتشافات العقل ونبضات القلب . ويسجل أهرنبورج الهزيمة المريرة التى يمنى بها الفنان الحقيقى الذى يكابد بكل ذرات دمه موهبة الخلق والإبداع ، فى حين يرى بكلتا عينيه كيف يصل الأدعياء المزيفون من حملة الشعارات إلى أعلى المراتب والمراكز والمناصب . هو – الأصيل – ينضور جوعا حتى الموت ، والآخر – المزيف – تنفتح له الأبواب السحرية دون قيد أو شرط . وفى موازاة هذا الخط يسجل أهرنبورج خطاً آخر للزوج الذى يحرز النجاحات الاجتماعية المتوالية بغير أن يحس أو يشعر بهذه المخلوقة إلى جانبه ، على حين يحترق شوقا إليها عاشق صامت تهزمه خسائر الحياة بلا رحمة الواحدة بعد الأخرى .

ولكن أهرنبورج الذى عاش أيامه يرتعد من جبال الثلج التى لا تتحرك كان يؤمن حتى الأعماق أنه سوف يأتى يوم تشرق فيه الشمس بوهج لا مثيل له فتذيب بحرارة أشعتها هذه الجبال الثلجية . ولا تعد قصة « ذوبان الثلوج » من أدب الطليعة السوفييتى فبناؤها أقرب إلى الروح الكلاسيكية ، ولكنها بغير شك كانت الإرهاص الفنى الذى يرتفع إلى مستوى النبوءة ، إذ بعد كتابتها بثلاثة أعوام ، وبعد نشرها بعامين انعقد المؤتمر العشرون للحزب الشيوعى السوفييتى عام ١٩٥٦ ليؤكد رسمياً صدق النبوءة التى انطلقت ذات يوم من وجدان كاتب تجاوز إيمانه بحتمية التطور إيمانه بالأشخاص والنظم . ولذلك كان للعجوز

أهرنبورج شرف الريادة لأخطر مراحل التطور الأدبى والفنى ، لا فى روسيا وحدها وإنما فى مختلف بقاع العالم الاشتراكى ، مرحلة ذوبان الثلوج . وهى المرحلة التى يمكن أن ندعوها بعصر « النهضة » فى تاريخ الأدب السوفييتى ، والاشتراكى عامة . . حيث بدأت عمليات التنقيب عن الجذور من ناحية ، وفتح النوافذ على العالم الخارجى من ناحية أخرى. لقد تمت النهضة الأولى فى تاريخ الأدب الروسى حين فتح بطرس الأكبر والإمبراطورة كاترين النافذة الغربية ليطل المثقفون الروس على أوربا ، فأثمرت هذه النهضة عمالقة الأدب الروسى فى القرن التاسع عشر . . وكان لابد للنهضة الثانية أن تزاوج بين تراث النهضة الأولى والانفتاح من جديد على نافذة العالم المعاصر . بالإضافة إلى الرؤيا الجديدة للفلسفة الاشتراكية العلمية ، وهى الرؤيا البعيدة بجوهرها كل البعد عن أن تكون أحادية الجانب . هذه العناصر مجتمعة أطلقت العنان « لنهضة » جديدة — لا لموجة جديدة — فى حياة الآداب الاشتراكية ، خلقا ونقداً وتذوقا . هذه النقطة فى غاية الأهمية لأنها تحمينا من زلل الوقوع بين براثن التسميات غير العلمية التى قد يطلقها الأدباء أو النقاد أنفسهم على « ظواهر » مختلفة كيفياً عن ظواهر الأدب الغربى التى درجنا على تسميتها بالطليعية والتجريبية والجديدة . وسوف نلاحظ أن دورة « الفعل ورد الفعل » بين الفنان والدولة فى ظل المجتمع الاشتراكى من أهم معالم الطريق إلى فهم الظواهر الجديدة فى الآداب الاشتراكية ، لا فهمها فحسب بل فى تحديدها وتقييمها . إن حركة أدبية تقوم على بعث دستويفسكى وتشيكوف وتورجنيف فى الرواية والمسرح ، وبلوك وما يكوفسكى وآنا أخماتوفا فى الشعر ، وتشرنشفسكى ودوبرليوبوف وبيلنسكى وهرزن فى النقد الأدبى ، وسارتر ودى بوفوار وكامى وكافكا فى الترجمة عن الأدب الغربى ، لهى حركة إحياء لأرض طال جفافها أكثر منها حركة تجارب طليعية .

الأدب بين الكاتب والسلطة :

وبالرغم من أن الأدب كان سباقا إلى التنبؤ بمرحلة التفتح السياسى ، فإن السلطة السياسية التى قررت رسميا بدء عمليات التحرير من الستالينية فى الفكر السياسى لم تكن تملك الوجدان الأدبى والفنى الذى يقرر فى نفس الوقت بدء عمليات التحرير فى مجال الفكر الأدبى . وإنما قامت طلائع الأدباء والفنانين « باستغلال » المناخ الجديد دون أية ضمانات من الدولة بحمايتهم من التيار الستالينى الذى ما يزال يتنفس فى اتحاد الكتاب والصحف ودور النشر ، وإن توارى عن العيون فى المؤسسات السياسية . ولقد كانت رواية دودنتسيف « ليس بالخبز وحده » من بواكير أعمال « جس النبض » التى قام بها الجيل الجديد . وبالرغم من أنها لقيت موجة شديدة من النقد والمعارضة فإن صاحبها لم يتعرض للقهر أو المصادرة ، مع أنه كان يمس فى روايته موضوعاً غير مطروق فى أدب المرحلة السابقة ، أدب « السنوات الخمس » و« المزارع الجماعية » و« مشاريع الكهرباء » و« مناسبات كبار رجال الدولة » . كانت الرواية تناقش ازدواج الفكر والسلوك فى حياة موظف رسمى كبير . ومن الطبيعى للأدباء الجدد أن « يستغلوا » الفرصة المتاحة سياسياً فيقيموا الديكور الستالينى فى أعمالهم ويحطموه رمزاً إلى الكثير من الأثقال الراسبة فى البناء الاجتماعى ، وتحتاج إلى إزالة عنيفة وعاجلة . وجاءت قصة « يوم واحد فى حياة إيفان دنيسوفيتش » لألكسندر سولز هنتسين تصف معسكرات الاعتقال أيام ستالين وصفا تقشعر له الضمائر التى تتربع على عرش السلطة فى أى زمان ومكان . على أن الأجيال الجديدة لم تكن تتربع على عرش السلطة الأدبية فى الاتحاد السوفييتى ، وإنما كان الزادنوفيون يفرقون أمام السلطة السياسية بين الاشتراكية العلمية فى عهدها الجديد والواقعية الاشتراكية التى ينبغى ألا تحيد عن مخططات السابقين « حتى

لا نقع فى انحرافات قومية باسم التراث أو انحرافات برجوازية باسم الانفتاح على الغرب » كما جاء فى تقرير رسمى لاتحاد الكتاب على أثر الحوار الحاد بين خروشوف والأجيال الجديدة . فقد « استغل » الزادنوفيون بدورهم أن القيادة السياسية المسئولة عن مرحلة التفتح السياسى ، ليست على نفس المستوى من التفتح الأدبى والفنى ، وبخاصة عندما وقف خروشوف أمام بعض اللوحات التجريدية فى أحد معارض الشباب وقال : « هذه الرسوم لم ترسم بيد إنسان وإنما بذيل حمار » . حينئذ ابتسم المحافظون فى دهاء ، فهاهو ذا « بطل المؤتمر العشرين » يصب جام غضبه على « أبطال ذوبان الجليد » . . ولكن خروشوف كان يدلى برأى شخصى لم يصحبه بأى إجراء تنفيذى مهما كانت الكلمات المتبادلة بينه وبين الشباب ، جارحة ومهينة أحيانا . حقًا هذا لا يعفيه كرئيس للحكومة وسكرتير عام للحزب أن يعرف يقيناً أن الفواصل تكاد تكون غير قائمة بين رأيه الشخصى ورأيه كرجل دولة . من هنا كان لا بد من المبادرة التى اتخذها الشباب وفى مقدمتهم الشاعر يفتوشنكو باحتجاجهم على ما وجه إلى أرنست نايزفستنى أشهر نحاتى روسيا من أن إنتاجه الفنى « شكلى » . وكان خروشوف قد قال : « من الأمثال الشائعة ألا يقوم ظهر الأحدب غير القبر » ، فأجابه يفتوشنكو : « أرجو أن نكون قد تخطينا الزمن الذى كان يستعمل فيه القبر كوسيلة للتقويم » ثم وصلت إلى اللجنة المركزية للحزب رسالة موجهة إلى خروشوف وموقعة من أبرز الشخصيات الأدبية والفنية فى روسيا وفى طليعتها أهرنبورج والموسيقار شوستاكوفيتش والمخرج السينمائى روم ، تقول الرسالة : « . . إذا لم يكن هناك تنوع فى وجهات النظر الفنية ، قضى على الفن . إننا نرى الآن كيف أن الفنانين الذين سلكوا خطًّا واحداً ـــ الخط الوحيد الذى ازدهر أيام ستالين والذى لم يسمح للآخرين أن ينتجوا أو حتى أن يعيشوا ـــ قد بدءوا يفسرون ما قلته فى المعرض تفسيراً

يلائم أغراضهم . . إننا نطلب إليك إيقاف هذه الرجعة إلى الأساليب القديمة المخالفة لروح العصر الذى نعيش فيه » . ولكن الحكومة السوفييتة من جانبها لم تتخذ أى إجراء مضاد للجيل الجديد ، بل سمحت ليفتوشنكو بالتجوال فى العالم شرقا وغربًا يلقى قصائده التى غيرت مذاق الشعر الروسى فى أفواه الكثيرين ، وإن تسببت بعض التصريحات الصحفية المنسوبة إلى يفتوشنكو فى اشتعال لهيب الجدل من جديد مثل قوله : « جميع الطغاة فى روسيا اعتقدوا أن الشعراء شر أعدائهم » وفى نقده الذاتى الذى أدلى به بعدئذ قال إن المحرر قد أضاف من عنده عبارة « فى روسيا » . ولكن أكثر أقواله استفزازاً للسلطة ، تلك التى جاء فيها : « . . حينما أتذكر الفترة الستالينية لا أفكر فى ستالين وحسب . إننى أفكر أيضا فى شركائه الذين ساعدوه والذين أحيانا دفعوه ، والذين لم يحركوا ساكنًا » . وحينئذ كان لا بد من محاسبته هو أيضا على « الفواصل غير القائمة » بين اشتغاله بالسياسة وحرفته الأدبية ، فهو لم يكن مبعوثا سياسيًّا إلى باريس ولندن ونيويورك ، وإنما كان « شاعراً روسيًّا » أولا وقبل كل شىء .

ويفتوشنكو ليس إلا واحداً من أبناء الجيل الجديد ، وهو بالقطع ليس أكبرهم موهبة ، وإنما كان أكثرهم تصديا للحوار بين الدولة والفن الجديد . فالكثيرون من النقاد السوفييت والغربيين يضعون أندريا فوزنسنسكى فى مقدمة الشعراء الجدد الذين غيروا ألوان الحياة وألحانها. وفى إحدى قصائده التى يعدها البعض « مانيفستو شعرى » يتخذ جوجان رمزاً للحركة الفنية ، فهو الذى :

كى يصل إلى اللوفر الملكى
من مونمارتر
شق طريقه
دائراً حول جاوة وسومطرة

أقلع ناسياً جنون المـــال
وثرثرة الزوجات والجو الأكاديمى الخانق
تغلب على قوة جاذبية الأرض
وحملق كهنة القرابين فى كؤوسهم الملأى بالجعة :
« الخط المستقيم هو الأقصر ، والقطع هو الأكثر انحداراً .
أليس من الأفضل أن ننسخ خضرة الجنة ؟ »
بينما انطلق هو هادراً كالقذيفة يخترق الرياح التى تمزق الأذن.
وتخلع المعاطف ،
ودخل اللوفر ، لا من البوابات الرسمية ، بل كقطع غاضب
يخرق السقف

يقول الناقد بيير فورج فى دراسة له حول « الجيل الطالع فى الشعر الروسى » إن الرمز بالنسبة لفوزنسنسكى « ليس حيلة أدبية بسيطة ، فالمسألة ليست مسألة تقديم فكرة بواسطة موضوع يشير إليها مداورة، وإنما هى فى إنشاء العلاقات بين مظاهر الواقع المختلفة التى تحجبها العادة عنا . والشاعر يرينا الواقع بأسلوب يجعل عناصره المتباينة تتوحد ثانية خلال الوعى . . إن الرغبة فى الإطاحة بجميع المظاهر التقليدية للواقع تجعل تجربة فوزنسنسكى قريبة إلى التجارب السوريالية . ومما يذكرنا بالشبه بينه وبين السورياليين فى ترتيب الكلمات واللعب بها ، أن أبيات قصائده تسيطرعليها نشوة الكلمات ، وحبه مجانبة الأحرف فى الكلمات المتتابعة ، مما يؤدى إلى تجزئة إيقاع البيت نتيجة حركته وسرعته . وهو يعشق التلاعب بالشكل الخارجى للكلمات فيمنح شعره جواً غريبا خاصاً به » .

أما يفتوشنكو فله شأن آخر فى قيادة الأجيال الشعرية الجديدة ، إنه بمثابة « الدوى الهائل » الذى يذكرهم دائماً برسالتهم نحو « الحرية » حرية الفرد والمجتمع على السواء . وهو يعترف :

حقًّا ، إن أعوامى العشرين هذه
أقل من أن تحملنى إلى النضج
لكنها تكفينى كى أعيد النظر والتقدير
وأرى أننى قلت أشياء لم يكن واجبا قولها
وصمت حين كان الواجب أن أتكلم .

وما سبق أن قاله نثراً يقوله شعراً هكذا :

تشربون نخب طيف فيرلين ،
أنتم ياذوى الكروش المتخمة .
تودون لو تفتكون بالشعراء جميعًا
لكيما تقرءوا شعرهم فيما بعد . .

ويقول عنه فورج : « إن الشعر السوفييتى الآن يتضمن بعض الخصائص التى تشبه خصائص الحركة الرومانتيكية الأوربية من توكيد للذات وقصائد لها طابع السيرة الذاتية إلى محبة للبلاغة والحماس الخلاق وتطور شعر الحب الغنائى . . ويفتوشنكو يجسد هذه الصفات جميعها أروع تجسيد » .

الوجه النظرى للقضية :

ولم تكن النهضة الأدبية الجديدة فى الاتحاد السوفييتى مقصورة على الخلق الفنى بل صاحبتها نهضة مماثلة فى النقد الأدبى والصياغة النظرية للواقعية الاشتراكية ، فأصبح ناقد كليونيد نوفتشنكو يقول[١] : « إن الواقعية الاشتراكية ليست لها سلطات فكرية على الفنان إلا فى

---

(١) راجع مجلة الأدب السوفييتى – الطبعة الإنجليزية – العدد ١٢ – ١٩٦٦ .

حدود المنهج العام . لأن مشكلات كل مجتمع على حدة هى التى تضيف إلى الخطوط العامة للمنهج تفاصيله الدقيقة وملامحه الذاتية » ، ويذهب ناقد آخر هو « إيجور تشير نوتسان »[١] إلى أن محور النقد الأدبى ينبغى أن يكون « معايشة العمل الفنى من الداخل كمجموعة من العلاقات الجمالية والقيم الاجتماعية معاً دون الانشغال بمحاولة التصنيف الأكاديمى أو ملء الخانات المعدة سلفاً أو الحديث المعاد حول وظيفة الأدب » ، ويتغير الموقف من الأدب والفن فى المجتمعات الغربية فيقول ناقد مثل فاديم كوزينوف : « ليس هناك عمل أدبى جيد فى الغرب لا يدين بصورة أو بأخرى المجتمع الرأسمالى »[٢] ؛ ولا ريب أن الفهم العميق للقاعدة الفلسفية للاشتراكية العلمية لا يؤدى إلى صنع البطولات الإيجابية المجوفة وإنما جدلية الحياة تخلق السلب والإيجاب معاً وفى وقت واحد وفى حركة دائمة لا تتوقف بحيث تضفى على الشخصية الفنية حيوية دافقة لا علاقة لها بالتماثيل الشمعية ، وكذلك تجعل من الحدث الفنى عالماً مستقلا بذاته له قوانينه النوعية الخاصة به والتى تختلف من زوايا كثيرة عن الحدث الواقعى والحقيقة الواقعية[٣] .

ولقد كان هذا التطور النظرى حصيلة مؤتمرات جماعية ومحاورات ثنائية فى جميع أنحاء العالم الاشتراكى والرأسمالى على السواء . بل إن نقاد الغرب من المفكرين الاشتراكيين أمثال جورج لوكاتش وهنرى لوفافر وروجيه جارودى ورالف فوكس وجورج طومسون وإرنست فيشر قد أسهموا إسهاماً فعالا فى تطوير أساليب الواقعية الاشتراكية خلقا

---

(١) المصدر السابق .

(٢) راجع مجلة الأدب السوفييتى – الطبعة الانجليزية – العدد ٣ – ١٩٦٠ .

(٣) راجع « المناقشات الجديدة حول الواقعية الاشتراكية » – د . سعاد محمد خضر – مجلة الطليعة – العدد الثانى – السنة الثالثة – ١٩٦٧ .

ونقداً . ولقد كان للمساهمات العظيمة التى قدمها فنانون ونقاد من بلدان أخرى خارج الاتحاد السوفييتى أثرها الكبير والمباشر فى « النهضة الأدبية الجديدة » التى تجتاح الأدب «الاشتراكى» فى كل مكان . وتأتى مساهمة « برتولت بريخت » فى مقدمة هذه المساهمات النظرية والتطبيقية على السواء ، فقد كان مسرحه الملحى بمثابة « الإبداع الاشتراكى لفن الدراما » وهى الضربة التى يعدها الكثيرون من مؤرخى المسرح العالمى « علامة الطريق التالية لضربة شكسبير » فى العصر الحديث ، كما يقول جون ويليت فى كتابه « مسرح برتولت بريخت » فبالرغم من المضمون الاشتراكى الواضح والمباشر عند بريخت ، فإن مسرحه قد ترك « أثراً عالميا » على الدراما المعاصرة ابتداء من تجارب بيتر فايس فى المسرح السياسى إلى تجارب أوزبورن وبنتر ويونسكو وجينيه فى مسرح الغضب واللامعقول .

ويحاول نقاد الغرب أن يفسروا التجارب الجديدة فى آداب البلدان الاشتراكية من وجهة نظر أحادية الجانب لا تقل خطورة عن وجهة النظر الستالينية ، فكل « غضبة » يصرخ بها كاتب من هنا أو هناك فى أرجاء العالم الاشتراكى هى فى نظرهم « صيحة العودة إلى الرأسمالية » وبذلك يلتقون مع أكثر الاتجاهات المحافظة تطرفا فى البلدان الاشتراكية نفسها . ومثال ذلك مسرحية « تانجو » التى قدمها المسرح البولندى للكاتب سلافومير مروجيك ، وهى تهاجم أوضاعاً خاطئة فى المجتمع البولندى ، وتنتقد بلهجة عنيفة بقاء هذه الأوضاع استقرارها . ولكن هذا الهجوم والنقد لا يخرج بالكاتب عن حدود الاشتراكية كنظام . وإنما هو من أجل الاشتراكية نفسها يحذر من السلبيات الكامنة فى أجهزة الحكم والمترسبة فى السلوك البيروقراطى لبعض المسؤلين . ومن الممكن — كما حدث بالفعل — أن تستغل بعض الجهات المعادية للاشتراكية فى بولندا نفسها هذه المسرحية أو تلك لتقود حملة ضارية ،

ضد النظام البولندى بأكمله . ولكن المسئول هنا ليس « تانجو » أو غيرها من المسرحيات ، وإنما هى الجيوب الصهيونية والاستعمارية الخفية . « إن المسرحية لا شك ذات مدلول سياسى ، وممكن فعلا لأول وهلة أن تفسر على أنها هجوم على النظام . ولكن الواقع أن النظرة المدققة ترى أن الهجوم لا ينصب على النظام بل على الانتهازية التى تتعاون مع الرجعية فى سبيل تحقيق مطامعها البرجوازية باسم الاشتراكية »[١] .

وكذلك يحلو لنقاد الغرب بنفس المنهج الأحادى النظرة إغفال بعض الجوانب الهامة فى « الثورة الثقافية » الصينية ، فإنه إذا كانت هذه الثورة لم تنبت بعد أزهارها الأدبية والفنية فإن الحوار الذى اشتعل طويلا « على الجبهة الأدبية » كما يقول شويانج قد أثمر مفهوماً حياً متجدداً للأدب والفن[٢] ، هو امتداد لما قال به ما وتسى تونج منذ أكثر من عشر سنوات « السياسة القائلة دع مائة زهرة تتفتح ومائة مدرسة فكرية تتبارى إنما تحفز انطلاق الفن وتقدم العلم ، وتحفز ازدهار الثقافة الاشتراكية فى بلادنا . فى ميدان الفكر يمكن أن تنمو بحرية أشكال وأساليب متنوعة ، وفى مجال العلم يمكن أن تتناظر بحرية مدارس مختلفة . إذ أننا نعد الترويج قسراً لهذا الأسلوب أو لهذه المدرسة ، بقوة السلطة الإدارية ، عملا يضر بنمو الفن والعلم . إن مسألة الصواب والخطأ فى الفن وفى العلم ينبغى أن تحل عن طريق نقاش حر بين أوساط الفنانين والعلماء وعن طريق ممارسة الفن والعلم ، ولا يجوز أن تحل بأساليب خشنة » كما جاء فى كتابه « حول المعالجة الصحيحة للمتناقضات فى صفوف الشعب » عام ١٩٥٧ وهو استكمال منطقى لما كان يقول به ماو خارج السلطة

---

(١) راجع مقال الدكتورة هدى حبيشة بالعدد ٢٨ - يوليو ١٩٦٧ - مجلة الفكر المعاصر .

(٢) راجع مكتبة « الطليعة » بالعدد التاسع - السنة الثالثة - ١٩٦٧ .

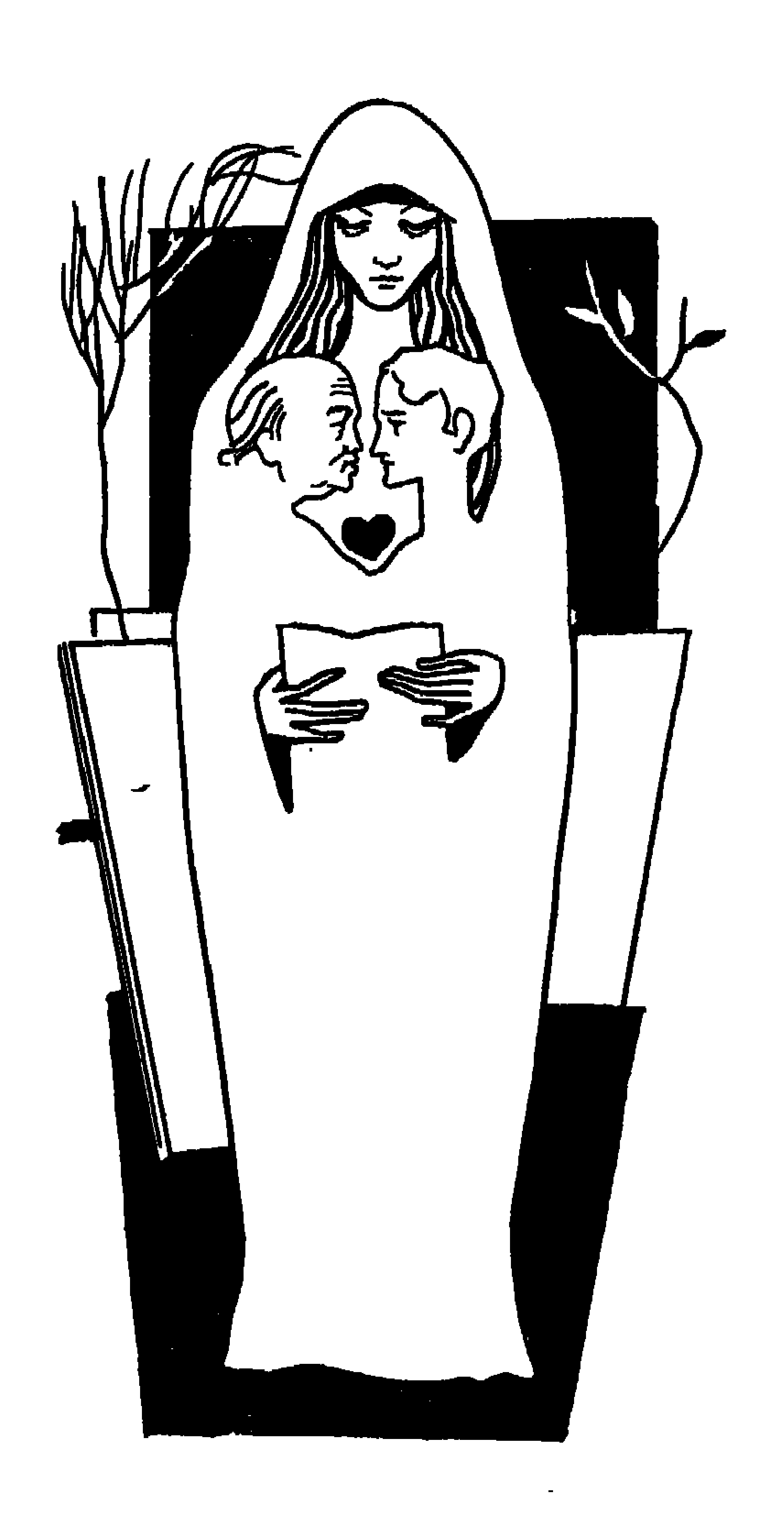
عام ١٩٤٢ فى « أحاديث حول الأدب والفن » ببينان ، كان يقول :
« نحن نطالب بالوحدة بين السياسة والفن ، والوحدة بين المحتوى والشكل ، أى الوحدة بين المحتوى السياسى والثورة وبين أعلى مستوى ممكن من الشكل الفنى . فالأعمال الفنية الحالية من الجودة الفنية لا أثر لها مهما كانت تقدمية من الناحية السياسية . وهكذا لا نعارض الأعمال الفنية ذات وجهات النظر السياسية الخاطئة وحدها بل نعارض أيضا النزعة التى تدعو إلى أعمال فنية من طراز الإعلانات والشعارات تحمل وجهات نظر سياسية صحيحة دون أن يكون لها أثر فنى . لهذا يجب علينا فى مجال الأدب والفن أن نخوض الصراع فى جبهتين . ولا شك أن هذه التراث من الوعى النظرى قد أسهم فى تكوين شباب الثورة الثقافية الصينية ، وهو الشباب الذى كانت له المبادرة — مهما اختلفت موازين التقييم — فى ثورة شباب العالم .

القسم الثانى

ثورة العقاد الأولى

كان الجزء الخاص بالعقاد من كتاب « الديوان : فى النقد والأدب » ــ وقد صدر فى يناير وفبراير على التوالى من عام ١٩٢١ ــ بمثابة المقدمة التمهيدية التى تحمل فى ثناياها معظم سمات المنهج الذى اختطه لنفسه فى تلك المرحلة الباكرة من حياته النقدية . ولم يكن هذا الجزء هو أول ما كتب العقاد فى النقد الأدبى ، ولكنه كان أولى محاولاته فى بلورة مجموعة من القيم الأدبية تخلق فيما بينها منهجا قريبا من التماسك وعلى درجة ما من الاتساق . ولعل المحاولات « المنهجية » التى تميز بها جيل الرواد فى أوائل العشرينات من هذا القرن تعد من بواكير النظرة الثورية إلى كل من الأداب والحياة . ذلك أن إيجاد إطار منظم من العلاقات الأدبية أو الإنسانية ــ وهو ما ندعوه منهجا فى الفكر أو الحياة ــ هو خطوة متقدمة فى تاريخنا الحديث تتسم بها بدايات عصر النهضة . وربما كانت هذه الرابطة المنهجية بين أبناء جيل الطليعة هى التى تؤكد طبيعة العلاقة الفكرية بين طه حسين والعقاد وسلامة موسى وغيرهم . وهى علاقة الثوار فى عصر النهضة الوطنية الديموقراطية . ومن هنا ليس غريبا أن نعثر على همزات الوصل الفكرية بين أعمال الرواد جميعاً ، كما أنه ليس غريباً أن نلحظ التفاوت الكمى والنوعى فى إمكانياتهم ومحصلات تكوينهم . كذلك نلاحظ أن ثمة عناصر سياسية واجتماعية كانت تلوّن نظرتهم للأدب والحياة ، انعكست بصورة أو بأخرى ، على أعمالهم فى النقد الأدبى .

ونحن نستطيع أن نرصد للعقاد قبيل صدور الديوان مجموعة من



الآراء الهامة المتناثرة فى مقدمات دواوينه الشعرية أو فى الكتيبات التى أصدرها حوالى ذلك التاريخ . فإذا نحن تصفحنا مقدمة ديوانه « يقظة الصباح » — ١٩١٦ — فسوف نضع أيدينا على بواكير لقائه الحميم بالأدب. ومن هذه البواكير ماقال به من أن الأدب مرآة النفس الإنسانية ، فى مستواها الفردى ، ومستواها الاجتماعى على السواء . وهى إحدى الأفكار الرئيسية التى لازمته فيما بعد ، كما سنرى ، طول العمر . غير أن اكتشافه هذه الفكرة فى ذلك الوقت المبكر — مهما كان مصدر الاكتشاف ومهما كانت وسائله — إنما يعبر عن جذور الاتجاه النقدى عند العقاد ، ويومئ بالظروف التاريخية التى مهدت له ورافقته وتأثرت به. فهو يقول إن الشعر « مرآة يتصفح فيها الناس صور نفوسهم فى كل عصر وطور ، فهو التاريخ الصحيح الذى لا تكذب أسانيده ولا تختلف أرقامه » . وهو يستخدم لفظة الشعر حينا والأدب فى أكثر الأحيان عندما يتحدث عن هذه العموميات . لهذا نستشف « أصول » وجهة النظر التى تبناها تاريخياً ، من قراءاته فى النقد والأدب الأوربيين ، ومن تكوينه الذاتى كمحصلة ثقافية دائبة التفاعل مع المحيط المعاصر له ، ومن المستوى الحضارى الذى آذنت به مرحلة النهضة فى مجال النقد والأدب المصرى حينذاك . هكذا كان الأدب عند العقاد صورة عاكسة للذات الفردية والجماعية . ولما كانت الذات فى جميع مستوياتها هى الخلاصة الإنسانية التى يتجسد خلالها تاريخ الفرد والمجتمع ، كان الفن هو خلاصة أشكال التعبير الإنسانى عن خصائص العصر وتاريخ الشعوب . هذه النقطة الجوهرية — الأولى — تقود العقاد بالضرورة إلى إحدى القضايا المعلقة فى نظرية الأدب . أى أنه لا يجد مفراً من مواجهة التساؤل الخطير : إذا كان الأدب تعبيراً ذاتياً عن موضوعية المجتمع والتاريخ ، فهل هو تعبير ديناميكى يتفاعل مع الأصل والجذور ، يأخذ منها ويعطيها ، وبالتالى يصبح له دور فى الحياة وموقف من المجتمع ؟ . أو أنه مجرد صدى

للصوت ، وصورة للأصل ينتهى كل ما بينهما من تأثرات فور انتهاء علاقتهما المباشرة المحسوسة ؟ يجيب العقاد أن « الآداب مطلوبة لمنافعها بأوسع معانى المنفعة » ، وهى إجابة هامة بالرغم من سرعتها أو التعجل فى تسجيلها . لأن المنفعة هنا كما يقصدها العقاد ليست شبيها لما تقصده البراجماتية فى مجال الفلسفة . ولكنها قريبة الشبه من الاتجاهات الواقعية فى الأدب والفن حين تؤكد أن لهما دوراً فى الحياة ، وموقفا من المجتمع .

على أنه ينبغى أن نكون شديدى الحرص ، ونحن نلتقط هذا الإيماءات الحية المنبثة هنا وهناك فيما كتبه هذا الرائد من مقدمات أو كتيبات أقرب إلى المذكرات كما نلاحظ فى « خلاصة اليومية » ١٩١٢ — و« الشذور » ١٩١٥ — و «الفصول» ١٩٢٢ . وأعنى بالحرص ألا نبالغ فى التقليل أو التضخيم من قيمة هذه العبارات المتفرقة . فالتقليل من شأنها يؤدى بنا إلى تيه مظلم لا نكاد نضع يداً على أحد معالم الطريق حتى نصطدم بجدار صلب من أدوات النفى التى تصل بنا إلى زيف هذا المعلم أو ذاك . كذلك فإن التضخيم من شأن هذه العبارات يتسلل بنا إلى مجالات مفتعلة لم يفكر العقاد يوماً أن يطرقها . وربما كانت وسيلتنا الموضوعية الوحيدة هى أن نعتمد على ركيزة واقعية هى الصورة الشاملة لإنتاج العقاد فى النقد الأدبى ، فهى بمثابة الفرض النظرى الذى نبحث له عما يؤيده فى أرض الواقع التطبيقى . لذلك سوف نجمع بين رأى العقاد فى طبيعة الفن كمرآة نفسية لأعماق الضمير الإنسانى ، إلى أن هذه المرآة تمتلك قدراً من الفعالية والتأثير والنفع ، إلى أن نقف أمام ما يقرره العقاد من أن من يرتاب فى هذا القول « فليراجع التاريخ ، وليذكر أمة واحدة نهضت نهضة اجتماعية فلم تكن نهضتها هذه مسبوقة أو مقرونة بنهضة عالية فى آدابها » هنا لا نرى بداً من التأكيد على أن العقاد كان يهدف فيما سبق من فقرات خاصة بدور الأدب ، إلى أن هذا الدور

فى صميمه دور اجتماعى . إن ثمة فرقاً بين الذين يقولون بدور الأدب فى صورة ضبابية تدعو إلى الشك كأن يقيموا الصلة بين الفن والارتفاع بمستوى الذوق البشرى أو الحضارة الإنسانية ، وبين كلمات العقاد التى يبلغ بها العنف والصراحة أن يبدأها بطريقة مباشرة حين يقول : «لست من القائلين بأن الآداب مطلوبة لذاتها» . وهذا لا يعنى على وجه اليقين أن قضية الفن للفن والفن للمجتمع كانت مطروحة على الصعيد المحلى – أدبا ونقداً – فلعل أولئك الذين يشير إليهم العقاد هم نقاد الغرب . ولكن اهتمامه بالقضية فى ذاتها يوضح لنا أكثر فأكثر طبيعة الدور الذى لعبه فى ذلك الوقت ، وقواعد المنهج الذى اختاره بعناء وجهد عظيمين . بل إن اهتمام العقاد بمعنى الشعر كمرآة نفسية ، وبدور الأدب كرسالة اجتماعية إنما يهيئ لنا التفسير السلم لموقفه من المعارك « الأدبية » التى كان طرفاً خطيراً فيها ، فقد كانت معارك اجتماعية وأيدولوجية بنفس القدر الذى كانت عليه فى إطار النقد الأدبى . هذا لا ينفى أن العقاد ألح على نوعية الفن وخصائصه المستقلة . أى أنه حين يشير إلى أن النهضة الاجتماعية للشعوب لا بد أن تسبقها أو ترافقها نهضة أدبية ؛ لا تفوته – على سبيل المثال – ظاهرة الرواج المفتعل لبعض الآداب فى عصور الانحطاط . ومن ثم يدعو الناقد لأن يفرق بين آداب « الذكاء » وآداب « الطبائع » . فالأولى تصوغ قرائح الزخارف التى تتصيد الخواطر وتلفق الأوهام ، أما الثانية فهى إيمان وشعور وعمل يتحول إلى كلمات نابضة من اللحم الحى والدم الجارى . وبغض النظر عن هذا التصنيف فإننا نصل إلى أن العقاد انطلق فى بناء منهجه النقدى من الركيزة الاجتماعية العامة ، ولكنه ما إن يصل إلى تخوم العمل الفنى حتى يتخصص فى اكتشاف عالمه الخاص ، وبين العام والخاص فى خلق العمل الفنى وتذوقه صلة وثيقة بين الفنان والحياة هى التى تسوغ، فى نظر العقاد كيف أن الشعر يعمق الإحساس بالحياة « فيجعل الساعة

من العمر ساعات » . ولهذا السبب يخاطب القارئ « . . . فإذا قلنا لك أحبب الشعر فكأننا نقول لك عش ، وإذا قلنا لك إن الأمة أخذت تطرب للشعر فكأننا نقول إنها أخذت تطرب للحياة » .

علينا إذن أن نتوغل داخل « العالم الخاص » للشعر برفقة العقاد حتى نرى بعينيه عناصر هذا العالم الساحر . إنه يراه « صناعة توليد العواطف بواسطة الكلام » كما جاء فى خلاصة اليومية (ص ٩ ، ١٥) ذلك أن مهمة الشاعر هى تكوين الصورة الذهنية المتخيلة ، والتى يقوم هو بتجسيدها بأدوات الصناعة الشعرية من ألفاظ وقوالب واستعارات . ومجموعة الألفاظ الدالة على الصورة المتخيلة ، هى فى اللحظة نفسها مجموعة من الرموز التى تومئ بمعنى ما يختلف من حيث الجوهر مع أى معنى آخر ينوب عنه نفس اللفظ « فالمترادفات لا تتشابه فى المدلول تماماً » . ولا يحتاج الأمر فى الشعر — يقول العقاد — إلى الجلاء والإبانة كما هو فى النثر . ذلك أن أدوات التوصيل الشعرى تتبلور فى التأثير لا فى الإقناع . ولذلك لا يعتمد الشعر العظيم على البناء المنطقى المسلسل ، وإنما نلاحظ ذلك فى شعر المقلدين من صغار الشعراء . لقد كان العقاد بهذه الأفكار يلج عالم الشعر الحديث دون أن تكون التربة المصرية قد مهدت بعد لاستنبات هذا الشعر ، كما لم يكن المناخ الحضارى فى مصر ليسمح بازدهار مفهوم الحداثة فى الشعر . غير أن العقاد كان رائداً بصيراً بمستقبل الحركة الشعرية فى بلادنا حين أثار كل هذه الموجة الزاخرة بالتساؤلات والقضايا .

فى مقدمة ديوانه « وهج الظهيرة » — ١٩١٧ — كتب يعارض زعم القائلين بأن نهاية الشعر اقتربت مع ميلاد « العصر المادى » مؤكداً أن المدنية لا تقتل النفس الإنسانية ، ولكنه لم يلبث أن هاجم دعاة « العصرية فى الشعر » الذين يتصورون أن « وصف » الطائرة من سمات الشعر « العصرى » وقال : « ليس المعول فى معرفة عصرية الشاعر على وصفه الاختراعات

العصرية ، ولكن على كيفية الوصف ووجهة النظر » ، كما جاء فى « الفصول » عام ١٩٢٢ . وهى تتمه طبيعية لما قال به فى خلاصة اليومية (ص ١٠٥) من أن الشاعر ليس هو « من يزن التفاعيل ، ذلك ناظم أو غير ناثر . وليس الشاعر بصاحب الكلام الفخم واللفظ الجزل ، ذلك ليس بشاعر أكثر مما هو كاتب أو خطيب ، وليس الشاعر من يأتى برائع المجازات وبعيد التصورات ، ذلك رجل ثاقب الذهن حديد الخيال ، إنما الشاعر من يشعر ويشعر » .

هذا هو الجانب النظرى من رؤية العقاد الباكرة للشعر ، وقد مارسه من قبل ومن بعد شاعراً وناقداً . فإذا أضفنا أنه لا يطلب إلى الشاعر أن أن يكون عالما أو مؤرخا ولكنه لا يعادى العلم أو التاريخ فى نفس الوقت (الفصول ص ٢٨١ ، ٢٩٠) فإننا نستطيع أن نتصور مجموعة الفروض الفنية التى استخدمها كمدخل منهجى إلى دراسة شعر شوقى كنموذج للمدرسة الكلاسيكية فى الشعر إبان عصر النهضة . بل إننا نستطيع أن نلمح آثار الرؤية النقدية للشعر عند العقاد ، وانعكاسها على تقييمه لشعر شوقى فيما كتبه عام ١٩١٢ بخلاصة اليومية حول قصيدة شوقى فى رثاء بطرس غالى حيث يتهكم على الراثى والمرثى (ص ٩١) . وفى المقابل (ص ٨٦) يسجل إعجابه — المتحفظ — بشعر حافظ إبراهيم . والتقابل بين التهكم والإعجاب يقصد به الناقد أن يهيئ الأسماع والأذهان والبصائر إلى « الزائر الجديد » فى حياتنا النقدية ، وهو المنهج الجامع بين النظرة الاجتماعية بكل ما تحمله من دلالات والنظرة الجمالية التى تتخصص فى تحليل البناء الفنى للعمل الشعرى .

وهكذا نحن نستطيع أن نحصل على الجذور المنهجية فى تاريخ النقد عند العقاد من خلال آثاره السريعة المتفرقة بين عامى ١٩١٢ و ١٩٢٢ فقد كانت هذه السنوات العشر بين خلاصة اليومية والفصول بمثابة الإرهاصات التى أشار إليها العقاد حين كتب الجزء الخاص به من

«الديوان» حول شعر شوقى فقال إنه قد بشر بما أسماه « مذهبه الجديد » فى الشعر والنقد والكتابة فى بضع السنوات الأخيرة ، أى السابقة على عام ١٩٢١ « فنحن بهذا الكتاب نتمم عملا مبدوءاً » على حد تعبيره .

وقد كتب العقاد فى مقدمة الديوان أنه مادامت « دواعى السكوت » قد زالت ، فقد آن الأوان لأن يحفر اتجاه الشبان الجدد فى الحقل الأدبى حدايين عهدين . ولو أننا بحثنا عن عوامل السكوت هذه لما عثرنا على تلك العوامل المباشرة المحسوسة التى تحول بين الكاتب وقرائه . وإنما نحس أننا بصدد ذلك السبب العام الذى كان له أكبر الأثر فى تفتح الآفاق والنوافذ أمام رجال الفكر فى مصر عند نشوب ثورة ١٩١٩ وعلى أثرها. فقد بلغت البلاد قبيل الثورة حدا من الاختناق الفكرى كان تعبيراً أصيلا عما تأثرت به خيوط فجر النهضة من غياب نور الحرية ، إذ تعقدت هذه الخيوط وتشابكت فى غياهب الظلام المحيط ، بحيث إن كل داعية للنور والتجديد سرعان ما يسجل اسمه فى القائمة السوداء . سواء أكانت هذه القائمة تصل بالأحرار إلى زنزانات السجن وأسواره الحديدية ، أم كانت تكمم الأفواه بقيود ثقيلة على الفكر والتعبير . ومنذ هبت رياح الحرية مع نيران الثورة الشعبية الوطنية ، ثارت بين ضلوع المفكرين الوطنيين شهوة البحث الحر فى كافة مجالات الفكر والفن والأدب . من هنا فيما أعتقد ، يسجل العقاد أنه قد زالت دواعى السكوت . فالمعروف أنه لم يسكت قط فيما سبق من أيام . ولكن ما أشبه « كلام » تلك الأيام بالصمت . ولربما كانت السطور العاجلة التى خطها فى الخلاصة والشذور أبلغ دليل على أن الكلام حينذاك يرادف الصمت .

أما الديوان فقد كانت مقدمته بمثابة النذير العاصف بأن شباب الاتجاهات الجديدة سوف يتكلم بعد طول صمت ، سوف يتحرر بعد طول كبت . ومن هنا كانت الصفحات تتتالى كالانفجارات الصاعقة لا يضبط حركتها فى الإقناع والاقتناع وتبادل التأثير والاستجابة سوى

ذلك الفيضان المخزون منذ بعيد . لهذا تصور العقاد أن الديوان سيصدر فى عشرة أجزاء متوالية . ولا سبيل أمامنا إلا أن نتحمل هذا السيل الجارف من الاتهامات والأحكام حتى نصل إلى الجوهر العميق الهادئ لهذه الافتتاحية الرائدة فى حياة العقاد الأدبية وتاريخنا النقدى على السواء . علينا أن نستكشف معالم الخطة التى انتهجها العقاد فى عريضة الاتهام التى حكم فيها على « أمير الشعراء » — كما سمى شوقى حينذاك — بالزيف . إن هذه المعالم وحدها كفيلة بأن تضع كلتا يدينا على مواضع القوة والضعف فى الاتجاه الجديد القائد ، ومصادر القوة والضعف معاً فنحن منذ البداية مع دليل يقول إنه :

- صاحب مذهب جديد .
- يقم حداً بين عهدين .

ولن نناقش الآن المعنى التاريخى لكلمة المذهب ، ولامعناها الحديث ، وسنكتفى مؤقتا باستخدام لفظة المنهج دلالة على مجموعة القواعد التى يرتكز عليها الناقد فى رؤياه النقدية لتقويم الشعر . كما أننا لن نتصور الحد المقام بين عهدين وكأنه سور حديدى وإنما سنحاول أن نفترض هذا الحد على أنه صفحة جديدة فى تراثنا النقدى يخطو أدبنا وفننا على نسقها .

حينئذ فلنستمع إلى العقاد وهو يقدم حديثه عن مذهبه الإنسانى الذى يترجم عن طبع الإنسان خالصا من تقليد الصناعة المشوهة ، كما أنه ثمرة لقاح القرائح الإنسانية عامة ، ومظهر الوجدان بين النفوس قاطبة . وهو مذهب مصرى ، دعاته مصريون ، تؤثر فيهم الحياة المصرية . كما أنه مذهب عربى ، لغته عربية . فقد كان أدبنا الموروث — عند أصحاب هذا المذهب كما يقول العقاد — عربياً بحتا يدير بصره إلى عصر الجاهلية . غير أن أصحاب المذهب يرون من سرعة حركة التاريخ ، أنه بات أمراً محتماً ، أن تدفعهم ريح الحرية إلى تحطيم الأصنام .

من الضرورى إذن أن نهجر كلمة المذهب ونستخدم عوضا عنها

لفظة المنهج حتى يستقيم أمامنا الضوء الذى يؤدى بنا إلى رؤية العقاد النقدية للشعر . فالمذهب حصيلة تاريخية لمجموعة من التيارات المتبلورة فى اتجاه واحد قد تتعدد مناهجه ويختلف تلامذته ، ولكنهم فى غمرة النضال من أجل إرساء المذهب وأصوله تتكون تحت أقدامهم أرض صلبة وقاعدة ضخمة من الفكر والقدرات البشرية جميعا . وليس هذا بالضبط ما حدث مع « الديوان » وكاتبيه فنحن لم نكن قد تجاوزنا بعد فجر النهضة حيث كنا ما نزال أسرى التأثر والاقتباس المباشر عن الآخرين، وحيث لم نكوّن بعد حصيلة كبرى من تصارع الآراء والتيارات المتعارضة ، وحيث لم نرث مفهوماً حديثاً فى النقد الأدبى يتمشى مع إنجازات الحضارة المادية فى عالمنا . أى أن المرحلة المتخلفة حضاريا ، التى كنا نجتاز أولى عتباتها فى ذلك الحين ما كانت لتسمح بنشأة المذاهب الفكرية والفنية والأدبية . . وإنما كانت تسمح بالمحاولات المنهجية . وهى خطوه تقدمية باهرة فى ذلك الوقت ، لأن التصور الذهنى الشامل لمجموعة من الفروض الأولية كان غائبا إلى حد كبير عن وعينا الفكرى والنقدى .

شوقى فى الميزان :

يذكر العقاد تلك الكتابات التى أحاطت شعر شوقى منذ البداية بهالات الثناء والتمجيد على صفحات المؤيد واللواء والظاهر ، على أنها من العوامل التى ضاعفت من « غروره » . ويركز ناقدنا على هذا الجانب الأخلاقى ويقارن بينه وبين ما يحدث فى أوربا حيث إن أحداً لا يجرؤ على ما جرؤ عليه شوقى ، وإلا ما استطاع « أن يمكث أسبوعا واحداً فى بيئة محترمة » . لذلك كان شوقى فى عرف العقاد أشبه بملحق أدبى فى بلاط أمير مصر السابق . ولا يستثنى العقاد من صحف أوائل العشرينات سوى « مصباح الشرق » التى كتب فيها المويلحى بضع مقالات لا تسبح مع التيار ، ولكنه سرعان ما انقطع نشر هذه السلسلة

« وهذا أدعى إلى الريبة » كما يقول العقاد .

أى أن المناخ النفسى الذى عاش فيه شوقى كان عاملا خطيراً فى تهيئة ذهنه ووجدانه لقبول المديح المتطرف إن لم يكن المزيف الذى تبلور آنذاك فى تلك التسميات التى خلعوها عليه فى سخاء عجيب ، فهو شاعر الشرق والغرب ، والعرب والعجم ، وأمير الشعراء وسيد الأدباء . ولا سبيل فيما يبدو إلى إنكار الدور الفعّال للانتهازيين والوصوليين من بطانة شاعر الأمير ، كما لا سبيل إلى إنكار ما تتلبس به نظرة العقاد إلى شعر شوقى من مشاعر اجتماعية معادية للطبقة الرجعية الحاكمة حيث يتحصن شوقى بين أحضانها . ولكن ما لا سبيل إليه أيضا — قبل أن نصاحب العقاد فى جزء من رحلته الطويلة — هو أن شوقى كان استجابة واعية أو غير واعية لدواعى مقتضيات الشعر الكلاسيكى الجديد فى عصر النهضة ، فمرحلة البعث التى قادها البارودى فى الشعر المصرى الحديث ، كانت مرحلة البداية فى إعادة الحياة إلى الصورة التراثية للشعر العربى القديم . وإذا كان الشيخ حسين المرصفى هو الناقد الكلاسيكى الأول منذ أواخر القرن التاسع عشر ، فإن شعر البارودى ونثر عبد الله فكرى قد تطابقا مع مقاييسه الكلاسيكية فى تقويم الأدب . لهذا السبب لم تحدث الجفوة بل الفجوة بين الفنان والناقد . أما العلاقة بين شوقى والعقاد ، فإنها علاقة الشاعر الكلاسيكى الجديد بالناقد المصرى « الحديث » . فلقد كانت مفاهيم العقاد الأدبية تتناقض كيفيا مع مفاهيم الاتجاه الكلاسيكى فى الأدب ، مهما بالغ فى استخدام موازين النقد العروضى واللغوى فى تحليل شعر شوقى . فقد كان هذا الاستخدام بمثابة التعريض بكل ما يفاخر به شوقى وعشاقه ويزهون ، كان بمثابة التحدى السافر لأية « تحفظات » يمكن لقارئ الشعر الكلاسيكى أن يصون بها شاعره التقليدى من سهام الناقد الحديث . أى أن العقاد أراد أن يستخدم «نفس السلاح» الذى قد يتعرض بواسطته لتحديات الخصم . فإذا كان

البارودى يمثل مرحله البداية فى البعث الشعرى الكلاسيكى ، فإن شوقى هو أحد الامتدادات الرئيسية له . أما العقاد فليس امتداداً للمرصفى ، ولا لغيره من المعاصرين له ، وإنما هو مزيج فريد من بعض ألوان الثقافة الغربية ، والتراث العربى القديم ، والفكر المصرى الحديث . ومعنى ذلك أن الهوة التى نستشعرها فى المسافة التى تفصل شوقى عن العقاد لها أسبابها الموضوعية الكامنة فى التكوين الكلاسيكى لشعر شوقى والتكوين الحديث لنقد العقاد. أما ما يمكن أن يقال عن الوسط الأدبى المملىء بالزيف الذى نشأ فيه الشاعر المترف ، وما يمكن أن يقال عن نفسية شوقى التواقة إلى المديح — مهما بلغت به المغالاة حدها الأقصى الذى ينقلب إلى الضد فى أغلب الأحيان — فإنها وغيرها ليست إلا عوامل ثانوية فى تلك المعركة الهامة التى اشتعل أوارها بين الشاعر الكلاسيكى والناقد الحديث ، تعبيراً أصيلا عن أزمة التناقض الحاد بين القديم والجديد فى بدايات عصر النهضة . هذه الأزمة التى اتخذت عند كتاب المرحلة الجديدة تعبيرات مختلفة ، فكانت ثورة طه حسين على ما ينسب إلى الجاهلية من الشعر المنتحل ، وثورة سلامه موسى على المناهج السلفية فى تفهم علاقة الأدب بالحياة ، وثورة العقاد على الاتجاه التقليدى فى خلق الشعر وتذوقه .

* * *

وقبل أن يتصدى العقاد لتقييم رثاء شوقى لمحمد فريد ، فإنه يحدد أولا المستوى الأدبى للجيل الماضى من الشعراء ، والمستوى الذوقى لنفس الجيل من القراء . يصف ذلك الجيل وعهده بأنه كان « عهد ركاكة فى الأسلوب وتعثر فى الصياغة تنبو به الأذن ، وكان آية الآيات على نبوغ الكاتب أو الشاعر أن يوفق إلى جملة مستوية التسوية ، أو بيت سائغ الجرس ، فيسير مسير الأمثال ، وتستعذبه الأفواه لسهولة مجراه على اللسان» ومن ثم كان القارئ يتلو هذه القصيدة أو تلك « كالماء الجارى » ويصبح مقياس الإجادة الشعرية عند مثل هذا القارئ هو مقدرة الشاعر على

الإتيان « بالكلام النحوى الحلو » .

هذا هو المدخل الذى يخطط به العقاد هجومه العنيف على شوقى وشعره . قلت « شوقى » لأن الناقد لم يخف مطلقاً أن شخصية شوقى كشاعر للقصور قد أسهمت فى إفساد شعره وذوقه . ذلك أن العقاد ، أولا ، يؤمن بتأثير الشخصية الإنسانية فى الشخصية الفنية إيمانا عميقا . كما أن العقاد ، ثانيا ، يحمل عداء اجتماعياً واضحا ومباشراً لشخصية الشاعر الاجتماعية ، فى المستوى الطبقى والقومى والوطنى . فالعقاد ينتمى إلى تلك الفئات المناضلة من الجماهير الشعبية فى حين ينتمى شوقى إلى الطبقة الحاكمة . والعقاد ينتمى إلى القومية المصرية بأصالة حقيقية فى حين يفتقر شوقى إلى الإحساس المصرى الأصيل لعراقة نسبه التركى والشركسى . كما أن العقاد ينتمى إلى الثورة الوطنية الديمقراطية فى قتالها الذى لا يكل مع الاستعمار ، فى حين يحتمى شوقى بأسوار القصور العميلة للاستعمار .

ولهذه الأسباب مجتمعة يتحرز العقاد كثيراً إذا ما كتب شوقى قصيدة رثاء فى زعيم وطنى يدين له الشعب المصرى بالكثير من آيات النضال الثورى . يتحرز العقاد لا قتناعه شبه المطلق بأن هذا الشاعر الملكى غير المصرى لايمكن أن تطابق مشاعره أحاسيس المصريين إزاء فقد أحد زعمائهم الوطنيين . هذا الشك يقود العقاد إلى تلمس مدى الصدق الذى تنطوى عليه القصيدة فى الترحم على محمد فريد وبكائه . والصدق هو همزة الوصل بين الشخصية الإنسانية للشاعر وشخصيته الفنية . فإذا كان الجانب الإنسانى مشكوكاً فيه،وجب الالتفات اليقظ إلى الجانب الفنى . والمعايير الفنية الدقيقة تكشف لنا مدى الصدق الذى يعتمل فى وجدان الشاعر ، أو الزيف الذى يغلف كلماته .

ويبدو أن بعض المريدين لشعر شوقى ، بدأ الاستغراب أو التململ يتسرب إلى قلوبهم وعقولهم حين أخذت تتوالى قصائده الأخيرة ، السابقة

على هجوم العقاد . ومن ثم راح ناقدنا فى البداية يحلل هذه الظاهرة بمصادرة تقول إن شوقى الأمس هو شوقى اليوم « ولكنهم هم الذين تغيروا » فالقارئ المعاصر يأخذ سبيله إلى الارتقاء فى الذوق والشعور بحيث يسبق شاعره المفضل إذا مضى فى خط سيره الطبيعى « وقلما يرتقى الشاعر بعد الأربعين فإن أخصب أيام الشعر أيام الشباب » . هو يستلهم إذن بصيرة قارئ الشعر الواعية التى أعلنت ماطراً على الشعور المصرى من تغير ، حتى يستند على هذه البصيرة فيما إذا كان ثمة طارئ عابر قد ألم بشعر شوقى ، أم أن هذا الشعر يحمل فى طياته ما يحول دونه والبقاء الطويل . من هذه النقطة يركز العقاد على الثقافة والتجربة كعماد لتطور الشاعر فى ملاحقته لتطور القارئ . فهو يثير أول ما يثير من قضايا فى قصيدة شوقى عن محمد فريد ، قضية الشعر ولغة الشارع . هل يمكن على سبيل المثال أن يستعير الشاعر تعبيرات الشحاذين الاستجدائية فى صياغة معانى الموت التى يمكن استلهامها من هذه التعبيرات ببساطة ويسر؟ أى أننا نستمع إلى الشحاذ يتوكأ على عكازه متمتماً فى نغم حزين: « دنيا غرور ، كله فان ، من قدم شيء التقاه ، ياما داست جبابرة تحت التراب ، اللى عنده باق » إلى آخر هذه القائمة من الدعاءات فى استرحامها لقلوب الناس عن طريق تذكيرهم بالآخرة .. فإذا جاء شاعر وصاغ نفس هذه العبارات شعراً ، فماذا يمكن أن نلاحظ ؟

إن العقاد لا يناقش فكرة المأثورات الشعبية كنداءات الباعة والشحاذين والندب والردح ، وما إذا كان فى الإمكان أن يقيم بناء أعمال فنية ناجحة . . ذلك أن شوقى فى قصيدته لم يستلهم المعنى الفنى العميق للفولكلور المصرى حتى تصبح قصيدته تمثلا واعيا بشحنات فنوننا الشعبية وما تتضمنه من دفقات الروح والتراث المصريين ، شحنات اللفظ والدلالة والتاريخ والشعور . إن شوقى يكتفى بتحويل الحكمة الشعبية المتداولة برنينها العذب المألوف إلى بناء فصيح مؤسس على

الهندسة الكلاسيكية للشعر العربى ، فلا هو يعطى الكلمات المألوفة معنى غير مألوف ، ولا هو يجزل فى العطاء فيسخو على الحكمة القديمة ببناء حديث . وإنما نراه قد استدرج اللفظ من مخبئه الشعبى الدافئ إلى قصر من الرخام البارد يزهو برصف الكلمات على نحو عروضى موزون غير مختل ، وقافية وقورة غير لعوب . هكذا يتم تكفين المأثورات الشعبية على يدى شوقى فى أردية من حرير فضفاض ؛ لهذا يثور العقاد على « ابتذال » شوقى فى استخدام لغة الشارع ، ولا ينبغى — من ثم — أن نفهم ثورته على أنها احتقار للغة الشارع فى ذاتها . فإذا نحن قرأنا لشوقى فى رثاء فريد :

كل حى على المنية غاد　　تتوالى الركاب والموت حاد
ذهب الأولون قرنًا فقرنا　　لم يدم حاضر ولم يبق باد
هل ترى منهم وتسمع عنهم　　غير باقى مآثر وأيادى

أحسسنا على الفور أن العقاد لم يكن يهزل فى تفضيل أدعية الشحاذين على هذا « النظم » الخالى من حرارة الخلق العفوى والإبداع الذاتى . ثم نكاد نوقن بأن إحدى أدوات « الصدق » الفنى الأساسية قد غابت عن صياغة شوقى لهذه الأبيات تلك هى توظيف الصورة الشعبية المألوفة فى احتواء مضمون جديد ، ينتقل بالحكمة العامة التى يمكن أن تقال فى رثاء أى إنسان إلى العبرة الخاصة بإنسان محدد . لهذا أيضا ، يتوقف العقاد كثيراً عند الأبيات التى تصف موقع القبر أو استخدام الأمثال الدارجة فى مقام الوعظ والإرشاد لكى يقرر بعدئذ أن شوقى يهتم أشد الاهتمام بالعرض دون الماهية ، بالمظهر دون الجوهر . . ومن هنا تتفتت القصيدة إلى منثورات متفرقة لا يجمع بينها سوى البحر الواحد والقافية الموحدة . والتجربة النقدية التى أقدم عليها العقاد بتحويل أحد الأبيات إلى نثر خال من الوزن هى تجربة ذات حدين فالعقاد يؤمن فيما يبدو ، بأن الشعر يمكن ترجمته إلى أية لغة إنسانية دون أن يفقد شيئا من جوهره

إذا كان شعراً عظيما بحق . وهذا هو الجانب السلبي في المنهج التجريبي عند العقاد بشكل عام ، وفى رأيه بصدد ترجمة الشعر على وجه خاص. فأن يصل بنا التجريب إلى أن نفترض صورة للعمل الفني تختلف عما هي عليه بالفعل ، يفقد الدراسة الموضوعية عنصراً خطيراً هوما ندعوه بالموضعية فى النقد . وهو أن ندرس النص الأدبي الذى أمامنا كما هو ، فلا نحاول أن نتحقق من فساده بأن نراه من منظور يستهوينا ، وييسر لنا سبل الحكم العاجل . ويشتد الخطأ فداحة إذا عممنا هذا الحكم ، أو – على أقل تقدير – إذا أغرانا هذا الحكم بالتعميم . فإذا جاء العقاد ولاحظ أن هذه القصيدة أو تلك تشوبها النثرية أو التفكك لا يتعين عليه أن يلجأ إلى سرد القصيدة نثراً أو تغيير أبياتها من مكان إلى مكان، حتى يثبت لنا – بأساوب تجريبي – ما آلت إليه القصيدة على يد الشاعر من نثرية وتهافت . ومن ثم نرث حكماً عاماً إلى جانب هذا الحكم الخاص ، وهو أن الشعر يمكن ترجمته محتفظا بقيمته من ناحية ، وأن إسقاط عناصر الشعر الوزنية لا تفقد الشعر شاعريته ولا عظمته . وهى مقولات لا يوافق عليها العقاد نفسه كما سنرى فى أعماله القادمة ، وإن كانت نتيجة حتمية للمقدمات الجزئية التى تبناها على طول هذا البحث . ومع هذا يتبقى للعقاد من هذه الزاوية إحدى القيم الإيجابية الهامة التى أرساها فى مشقة وإصرار حتى أصبحت من تقاليد النقد المصرى ، وهى أن أدوات النظم ليست من جوهر الشعر . ذلك أن شاعراً كلاسيكياً كأحمد شوقى يستطيع أن ينظم بمهارة وتظل قصائده – فى نظر العقاد على الأقل – نثراً ، ويستتبع هذه النقطة أن جوهر الشعر لا يتطلب من الشاعر عناية بالأعراض والمظاهر ، وأن هذا الجوهر هو روح حية مندفعة لا سبيل إلى الإلمام بأطرافها الشكلية ، فهى دائبة التطور والتفاعل ، دائبة الخلق والإبداع إلى ما لا نهاية .

وهكذا ينتهى العقاد من مناقشة مضمون قصيدة شوقى فى رثاء

محمد فريد مقرراً أن هذا المضمون خال من الصدق فى المستوى الانفعالى المحض للقصيدة لأن الشاعر لم يعكس لنا فى أدوات تعبيره ما نتمثل بواسطته هول الكارثة التى وقعت بوفاة محمد فريد . إنه يواجهنا لأول وهلة فى تصويره لبشاعة الموت بالمعانى العامة ، والعظات المنبرية التى نلتقى بها فى تحليله لموقف الإنسان من النهاية والمصير ، والتهالك على مجموعة من الكليشهات التى ابتذلت لطول الاستعمال ، والانصياع إلى تجسيد الجزئيات غير الدالة فى مشاهد الموت من الوفاة إلى تشييع الجنازة إلى الدفن . . كل ذلك يؤدى بنا إلى حقيقة جاية واضحة ، هى أن محمد فريد كزعيم وطنى لم يتوسد قطّ مكاناً فى ضمير شوقى . أما الجانب الإنسانى فى حياة الراحل العظم فلم ينل إشارة واحدة من الشاعر ، مما يؤكد غياب الصدق وحرارة الانفعال من أبيات هذه القصيدة .

ولكن العقاد لم يناقش المضمون إلا كمقدمة إلى مناقشة الشكل ومعنى ذلك — منذ البداية — أن العقاد يأخذ بذلك التصنيف الموضوعى للأدب إلى شكل ومضمون ، كما أنه يأخذ بالفكرة النقدية القائلة بأن المضمون هو الذى يحدد الشكل وينسجه ويتجسد خلاله . فها هو ذا يفتتح حديثه عن الشكل فى قصيدة شوقى هذه ، قائلا : « ألا إن شعراً يسف إلى هذا المحال بجريرة لم يجنها على لغة العرب إلا زغل الصناعة لا جزى الله صانعيها خيراً » . وهو يستشهد بأبيات من ابن المعتز وأبى العتاهية ليدلل على مدى الأذى الفنى الذى يلحق بإحدى القصائد حين يركز الشاعر جل انتباهه على الجانب السطحى من الشكل كالاعتماد على التشبيه البعيد المنال . هكذا يبحث عن المعنى الذى يمكن أن يدل عليه اللفظ فى قصيدة شوقى . ومن ثم يضحك العقاد كثيراً حين يحدد ألفاظ شوقى بهذه المعانى : إن نعش فريد لو لم يحمله ناقلوه إلى مصر لسعى إليها وحده :

لو تركتم لها الزمام لجاءت وحدها بالشهيد دار الرشاد

حينئذ ينجح العقاد فى تعرية القصيدة من رواء اللفظ الخادع ببريق القديم ، فليس ذلك البيت من القصيدة الشوقية إلا محاكاة لبيت البحترى :

ولو أن مشتاقا تكلف فوق ما   فى وسعه لسعى إليك المنبر

فالفرق بين البيتين هو الفرق بين الأصل المبدع والصورة المصنوعة . بعبارة أخرى هو الفرق بين الشعر العظيم والنظم الكلاسيكى على منواله . وهذا هو دور الجانب السلبى فى الموروث الأدبى من ناحية ، وتلك هى الاستجابة الكلاسيكية فى مرحلة حضارية متخلفة تنادى بالبعث من ناحية أخرى . فتلك الحلقة المفرغة من التشبيهات التى ذكر العقاد أن القدماء أسرفوا فى تضخيمها بحيث إن العلاقة بين التشبيه والمشبه به أضحت مع الزمن علاقة طلسمية ، لأنهم جعلوا من التشبيه غاية فانصرفوا إليه « ولم يتوسلوا به إلى جلاء معنى أو تقريب صورة ثم تمادوا فأوجبوا على الناظم أن يلصق بالمشبه كل صفات المشبه به ، كأن الأشياء فقدت علاقاتها الطبيعية ، وكأن الناس فقدوا قدرة الإحساس بها على ظواهرها ». هذا هو الشق الأول من الجانب السلبى — على سبيل المثال — أما الشق الثانى فهو استجابة المرحلة الكلاسيكية لمثالب التراث فى صياغته الشكلية دون استلهام روحه الخلاقة فى صياغة عصره .

كان العقاد يتقدم باتجاهه الجديد فى النقد الأدبى ، وهو يعلم أنه يشق أرضا بكراً فى أمس الحاجة إلى الحصيلة النظرية ، بنفس القدر من حاجتها إلى الواقع التطبيقى . لذلك يضطر كثيراً إلى أن يتوقف بين الحين والحين — فى غمرة تحليل شوقى ونقده — ليتصدى لتحليل فكرة نظرية عن الشعر ونقده . فإذا تصدى لأداة التشبيه فى الشعر العربى ، فإنما ليركز على مسألة تبدو بديهية وإن كانت بحاجة دائمة إلى التأكيد ، هى أن أداة التشبيه أداة توصيل وجدانية من عقل الشاعر وضميره إلى عقل القارئ وضميره . وإذا كان الشاعر الحقيقى هو من يشعر بجوهر

الأشياء ، لا من يعددها ويحصى أشكالها وألوانها ، وإذا كانت مزية الشاعر ليست هى أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه وإنما مزيته أن يقول ماهو ويكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به ، فإن التشبيه « إنما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس . وبقوة الشعور وتيقظه وعمقه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر عن سواه . . لأنه يزيد الحياة حياة كما تزيد المرآة النور نوراً » .

هذه إذن إحدى الأفكار النظرية حول الشعر عند العقاد . ومن بوادر الاتساق فى تفكير العقاد أنه يوائم — أو يحاول ذلك — بين نظرية الشعر ونظرية النقد . فالفكرة السابقة عن جوهر الشعر تقوده إلى القول: « إن المحك الذى لا يخطئ فى نقد الشعر هو إرجاعه إلى مصدره ، فإن كان لا يرجع إلى مصدر أعمق من الحواس فذلك شعر القشور والطلاء ، وإن كنت تلمح وراء الحواس شعوراً حيّاً ووجدانا تعود إليه المحسوسات كما تعود الأغذية إلى الدم ونفحات الزهر إلى عنصر العطر . . فذلك شعر الطبع القوى والحقيقة الجوهرية » . هذا التصور النظرى للنقد هو الذى يقوده بالضرورة إلى المقارنة بين قصيدة شوقى التى تعارض المعرّى فى أحد أجزائها وبين قصيدة المعرى . . وهو بهذه المقارنة فى ذاتها يدلل على أهمية الملاحظة التى ألمحت إليها ، وهى أن العقاد كان يلج عالم الأدب الحديث قبل أن تكون التربة المصرية ممهدة لذلك . فالتحليل والمقارنة هما عماد النقد الحديث . وقد استخدمها العقاد — فيما رأينا — استخداماً حاذقا هو جزء خصب من تراثنا المحلى فى مفهوم الحداثة فى كل من الأدب والنقد .

وأعود إلى القول بأن العقاد كاتب الشعب الوطنى آنذاك ، ما كان يستطيع — مخلصا — أن يلتقى بشاعر السراى ، حتى إذا مدّ الشاعر الملكى أحد الجسور المغرية للعبور واللقاء ، كما رأينا فى رثائه لمحمد فريد . إن الوضعية الاجتماعية للعقاد ، وتقدم الفكرة السياسية عنده فى ذلك الوقت؛

كلاهما دفعه لأن يمجد محمد فريد ويفضله على مصطفى كامل (راجع التذييل بالديوان) بل يضعه فى مصاف شهداء الإنسانية فى العالم كله ، كما جاء فى مقاله بمجلة المصور قبل ذلك التاريخ بعامين . هذا الكاتب المناضل — فى المستوى السياسى والاجتماعى — كان لا بد أن يتبنى أكثر الاتجاهات الثورية نضجا فى النقد الأوربى الحديث ، كمدخل لدراسة أكثر الاتجاهات الكلاسيكية نضجا فى الشعر المصرى الحديث . وهو بهذا الاختيار الناضج كان يشارك فى وضع حجر الأساس فى بناء عصر النهضة الأدبية بتاريخ الفكر المصرى الحديث .

معالم الثورة الأولى :

لربما كانت الثورة الأولى للعقاد ، هى التى كانت تدفعه بين الحين والآخر إلى التطرف إن لم يكن الشطط فى « لغة الهجوم » التى استخدمها مع شوقى . بل لعل هذا الاندفاع فى استخدام هذه اللغة كان يؤدى به إلى تجاهل بعض العناصر الهامة فى ميزانه النقدى البالغ الصرامة والتحديد . فعندما يحاول شوقى أن يرثى عثمان غالب بقوله إن مملكة « النبات » ضجت لمصرعه ، وأن الزهر فى أكمامه « يبكى » الفقيد الراحل ، إلى آخر هذه التشبيهات التى تفيد بلا جدال مشاركة الطبيعة فى اليوم الحزين. يلتقط العقاد هذه الفكرة للتندر بما تصوغه من افتعال الحزن فيما يرى . لأن تفصيل حلة من أحزان الطبيعة على واحد من البشر ، إنما هو تعنت وعسف من المخيلة الشعرية الفقيرة فى ارتجال الرثاء . وليس من شك فى أن شوقى قد أخفق تماماً فى إسقاط العناصر الذاتية على العناصر الموضوعية كإخفاقه السابق فى صياغة المأثورات الشعبية ، ولكن هذا الإخفاق كان مقصوراً على زاويتين هما « التطبيق الشعرى » وحرارة « الانفعال » بالتجربة . فمحاولة المطابقة بين التجربة الشخصية وصياغتها الموضوعية فى معطيات حسية مباشرة ، كانت تفلت عند شوقى من بين

يدى التوفيق . كذلك يبدو أن قصائد « المناسبات » لم تستحوذ على انفعاله وإن استحوذت على اهتمامه . فجاءت الصورة العقلية للقصيدة مفروضة من أعلى قمة باردة فى المخ ، خالية من أى وهج لحرارة الشعور . غير أن العقاد لم يعالج القضية من هذا المستوى بل استطرد فى محاكاة الشاعر ساخراً من قصوره الفنى بغير استناد على حجج منطقية بل ربما بلغ به الحماس أن يصيب نفسه بالحجارة التى قذف بها شوقى حين تصور الخيال الشعرى موقوفاً على مقاييس العقل وصوره الذهنية . لذلك وقع فريسة سهلة للتناقض بين قوله النظرى « إن الحياة هى التى تنشىء الشعور » ومن يجهل الفرق بين التفكير والإحساس ، حرى به أن يجهل « الفرق بين مقام السخرية ومقام التعزية » وبين اصطياده لتشبيهات الزهر الباكى والنبات الحزين ، على أنها قفشات لشاعر « يخرف » !

وعلى غير هذا النحو جاء تحليله لقصيدة شوقى فى استقبال الوفد ؛ فقد بدأ حديثه عنها بمصادرة تقول إنها نكسة أدبرت بقائلها ثمانية قرون ، وكان فيها مقلداً للمقلدين فى استهلاله وغزله ومعانيه . وقدم العقاد لهذا التحليل بما يشبه المانفست للشعر المصرى الحديث ، فقال إن المطلوب من الشاعر المصرى الحديث ، أن يكون شاعراً ومصرياً وحديثاً ، أى أن يعرف « كيف يكون التعبير عن النفس المصرية » ، وأن يعرف « المعانى والمثل العليا والخيالات التى إذا نطق بها الشاعر وجد فى مصر من يمنحه تلك الأوصاف المستحيلة ، وأن يستوضح من ذلك كله مبلغ ما تنطوى عليه نهضة البلد من اليقظة الروحية والتقدم الاجتماعى » .

إن العقاد بهذه الكلمات إنما يرسى تقاليد النقد « المصرى » للشعر ، وهو فى ذلك أحد رسل الدعوة إلى الفكرة « المصرية » التى عرفت طريقها إلى الوجدان الثورى فى بلادنا منذ بداية القرن العشرين وإرهاصات ثورة ١٩١٩ إلى أن تبلورت نهائياً فى كتابات جيل الرواد الثوريين :

طه حسين والعقاد وسلامة موسى وهيكل . وبالرغم من أن العقاد عالج الفكرة المصرية فى مختلف مستوياتها السياسية والاجتماعية والأدبية ، فإن مستواها الأكثر عمقا اتضحت أبعاده الحقيقية فى النقد الأدبى إذ كانت المهمة الأولى أمام « النقد المصرى » هى تحديد ملامح الشخصية المصرية فى الفن ، وتغليب الروح المصرية فى عملية الخلق . أى أن المصرية هنا لم تكن مجرد التناقض الحاد بين « الوطنية» و « الاستعمار الأجنبى » ، أو بين الوطنية والهيمنة العثمانية . كلا ، إن أمثال هذه التناقضات لم تشكل سوى المظهر الخارجى للفكرة المصرية فى المستوى السياسى . كذلك لم تكن الدعوة المصرية مجرد الرغبة فى إيجاد مجتمع متحرر من ربقة المركبات والعقد النفسية التى تولدت خلال أجيال طويلة من الذل والعبودية . . فإن أمثال هذه الرغبة لم تجسد سوى المظهر الخارجى للفكرة المصرية فى مستواها الاجتماعى . وكذلك أيضا لم تكن « مصر للمصريين » شعاراً اقتصاديا مقصوراً على الدعوة إ لى تمصير الشركات الأجنبية ، وإنشاء بنك مصر ، فليس هذا الشعار إلا تحديداً للفكرة المصرية فى مستواها الاقتصادى .

كانت أمام العقاد وطه حسين وسلامة موسى وهيكل ، وبقية أبناء الجيل الرائد للفكرة المصرية ، مهام أخرى أكثر غوراً وعمقاً فى وجداننا الروحى ، كانت أمامهم الفكرة المصرية فى مستواها الروحى ، عليهم أن يخلقوها ، ويجسموها ، إبداعا جماليًّا خالصا . فإذا اتجه سلامة نحو « الحضارة » ، واتجه طه نحو « المنهج » ، واتجه هيكل نحو « الفن الروائى » ، واتجه سليم حسن نحو « التاريخ » . . فإن العقاد اتجه مباشرة إلى النقد الأدبى فى أكثر مجالاته حساسية وتعقيداً ، وهو الشعر . فلا شك أن البحث الحضارى والمنهج الحديث والرواية الرومانسية والتاريخ ، كلها أدوات ضرورية فى استلهام الفكرة المصرية من باطنها الروحى الأصيل ، ولكن النقد الأدبى إذا عالج فنًّا كالشعر ، يستلهم تراثا

عربيًّا عريقًا ، فإن المسألة تصبح أقل سهولة ويسراً . فإذا تصدى هذا النقد إلى قمة المرحلة الكلاسيكية التى تستمد أهميتها من محاكاة القديم واجترار قيمه ، فإن المسألة تصبح أكثر صعوبة ومشقة .

لذلك أقول إن العقاد بلغ فى معاناته للرسالة التى قام بها وهو بصدد شعر شوقى ، درجة عالية من الصلابة الإيمان ، والوعى العميق الحر . كان مؤمنا صلبا بالشعب المصرى كخامة أساسية تقوم عليها الفكرة المصرية . إن روح هذا الشعب كامنة فى الأرض والكادحين من أبنائها ، كامنة فى ذلك الفلاح الذى تترسب فى كيانه آلاف السنين من الحضارة . ومن هنا كانت المظاهر الخارجية للفكرة المصرية فى مستواها السياسى والاقتصادى والاجتماعى مجرد قشرة خارجية سرعان ماتتهاوى لتفسح المجال واسعا أمام بعض زعماء هذه المظاهر ، إلى طريق الخيانة . فليس الاستقلال الشكلى ، ولا بناء الشركات المصرية ، بعاصم للذين يقفون عند هذه الحدود من التردى فى هوة الخيانة للفكرة المصرية . فما أسرع ما تتناقض مصالح الأغلبية الساحقة من الشعب الكادح ، مع زعماء هذا الاستقلال وبناة هذه الشركات . فالأولى إذن أن نبحث عن « الروح » التى تستمد قيمتها من « الجوهر » الكامن فى شخصية « مصر » ولم يكن هذا الجوهر سوى الشعب فى واقع حياته اليومية وما تخفى من أصالة الجذور .

آمن العقاد إذن بالشعب المصرى ، وكان على وعى عميق بأن الكلاسيكية الشعرية فى مصر ، تتناقض شكلا ومضمونا مع حياة المصريين وحضارتهم . كان واعيا أمينا ، بأن الكلاسيكية الشعرية فى بلادنا لا تقوم بذلك الدور الباهر الذى قامت به الكلاسيكية إبان عصر النهضة الأوربية . كان يعى أن معنى النهضة عندنا يختلف عن معنى النهضة فى أوربا ، كان يبحث عن « المسار الخاص » للأدب المصرى الحديث .

من هذه الزاوية على وجه التحديد نتعرف على معالم الثورة الأولى في حياة العقاد النقدية . الثورة التي كانت تشتط به أحيانا وتتطرف ، ولكنها في النهاية كانت ترسي تقاليد النقد « المصري » الحديث . وأولى هذه التقاليد هو مدى القرب أو البعد من الروح المصرية في هذا الشعر أو ذاك . لم يغفل العقاد الدور الهائل الذي يقوم به التراث لا شعورياً في تكوين الشاعر المصري — ولكنه أضاف أن هذا الدور من الممكن أن يتحول إلى حركة إيجابية تزيد من قرب الشاعر نحو الأصالة ، كما أنه من الممكن أن يتحول إلى صخرة ضخمة تعوق حركة السير إلى أمام . التراث العربي قادر على أن يكسب الشاعر المصري السمات « الإنسانية » التي يشترك فيها الشعر الإنساني جميعاً . ولأن هذا التراث قريب منا غاية القرب ، فإنه قادر أكثر من غيره على إمدادنا بالوهج الإنساني الصادق ، وحرارة التجربة المعاشة ، والانفعال الأمين . غير أن هذه القدرة من طرف واحد لا قيمة لها . ولا بد من أن يكون الطرف الآخر — الشاعر المصري المعاصر — على استعداد كامل لأن يستلهم هذا الجانب فقط من التراث العربي القديم . وهو استعداد لا يتأتى إلا للشاعر الكبير الموهبة والعميق الأصالة . أما الشاعر الصغير العاجز ، فهو الذي يضعف أمام شكليات التراث من تراكيب مضامين ولغويات . هنا تصبح الكلاسيكية جريمة ضد روح مصر . ولعل هذه هي نقطة الابتداء الأولى في التناقض الحاد بين نقد العقاد وشعر شوقي . جاء العقاد مسلحاً بهذه الروح — الروح المصرية — وكان شوقي مجرداً من هذا السلاح الروحي الخطير ، فلم تكن المشكلة مجرد جزئيات رديئة هنا أو هناك ، في الوزن أو الخيال أو أدوات التعبير . . إن مناقشة هذه الجزئيات جرت قلم العقاد إلى الشطط في أحيان كثيرة . أما المشكلة الكبرى فكانت افتقاد شعر شوقي الروح المصرية ، وبالتالي افتقاده الروح عموماً . فنحن إذا جاوزنا شطط العقاد في التقاط الهنات الجزئية ، فسوف نعثر عند

شوقى على « ديباجة » عربية شامخة ، ندر بين معاصريه من استطاع محاكاتها . كان شوقى يملك طاقة تراثية هائلة استدرجت العقاد إلى أكثر جوانبه سلباً ، وهو محاولة محاكاتها ساخراً منها . . غير أن هذه الطاقة لم تحصل من التراث على وجهه الإنسانى الرحيب ، بل استلهمت هياكل عظمية ميتة . ومن جديد أقول إنه إذا تجاوزنا شطط العقاد من ناحية وطاقة شوقى التراثية من ناحية أخرى ، فإننا سوف نعثر على القوسين الكبيرين اللذين يحوطان غياب الروح المصرية ، والروح عموماً ، من هذا الشعر . القوس الأول هو الظروف الموضوعية ، والقوس الآخر هو العوامل الذاتية . وقبل أن نجوس فيما بين القوسين الكبيرين ، علينا أن نتلمس خطوات العقاد مع أقدام شوقى وإيقاعاته عند نهاية الجزء الأول من الديوان حين استهدف الشاعر أن يكتب الشعر ويستقبل الوفد فى آن .

منذ البداية لست أوافق العقاد على ذلك المنهج التعبيرى فى النقد الذى كان يجنح به من حيث الشكل إلى السخرية ، ومن حيث الموضوع إلى اتهام شوقى باللاشاعرية . هذا المنهج الذى يقوم على عدة حركات أقرب إلى المزاج والمداعبة ، كأن يترجم أبيات شوقى إلى قالب النثر حتى يدلل على افتعال شاعريتها واقتصارها على النظم فحسب . فلعل الطريق السليم إلى إثبات « النثرية » فى الشعر لا يتأتى من باب « الشكل » التركيبى للكلمات ، برصفها جنبا إلى جنب ، أو باصطناع المتوازيات والمتقابلات بين صفوفها المتساوية الأشطر والتفاعيل . فليس صحيحا أن شوقى أراد أن يقول : « تحول بقلبك عن الطريق ، وانج من جماعة الظباء السائرة فى الرمل » حين استهل قصيدته بقوله :

اثن عنان القلب واسلم به   من ربرب الرمل ومن سربه

إن اقتناص الأحرف والكلمات هنا فى مستواها اللفظى ، وإعادة رصفها فى قوالب النثر ، ليس منهجا صحيحاً للتدليل على فقدان الشعر

فى قصيدة شوقى . فكأن الناقد هنا لا يرى سوى المعانى المعجمية للألفاظ ، ويسقط بالتالى فى مهاوى الشكلية . ثمة أدوات نقدية رشيدة يعرفها العقاد جيداً لأنه علمنا إياها على مر السنين ، هى المعيار الحقيقى لشاعرية الشاعر أو زيفه وافتعاله . أما الانسياق وراء عاطفة الغضب إلى الطرف الأقصى من الانفعال الذاتى ، فإنه يؤدى بالناقد إلى هجران شاطئ الموضوعية ، والتماس «الألاعيب» الشخصية كترجمة الشعر إلى نثر أو صياغة الرأى النقدى فى قوالب الحكايات الفكاهية والنوادر ، أو التهكم على الشاعر باستحداث طرق أخرى لمنح شعره الحياة من جديد . إن هذه الأمثلة من انحرافات النقد عند العقاد ، أفقدته الكثير من سمات موضوعيته الصارمة ، كما أفقدته الكثير من تجاوب معاصريه وتعاطفهم . وليس التجاوب أو التعاطف ، عنصراً ذاتياً ، وإنما قصدت به العنصر الوحيد لبلورة «حركة» أدبية موحدة ، تقف فى الجانب الآخر لمعسكر الرجعية الأدبية . لا ريب أنه كانت هناك «جبهة» من الكتاب المجددين ، ولكن العشوائية والانفرادية ، واللاتخطيط ، حال بين هذه الجبهة والنمو التقدمى المتعاظم فى خط سيرها للأمام . بل إن رد الفعل بالنسبة لشعر شوقى ، أن عثر من بين المجددين على من «يرد له الاعتبار» . حقاً ، هذا لم يكن سوى «رد فعل» متضخم ومبالغ فيه إلى درجة بعيدة ، ولكن أثره فى جماهير القراء والكثرة الغالبة ، كان بالغ السوء .

أؤكد على هذه النقطة الخاصة بالانحرافات ، حتى أتجه مباشرة إلى المضمون الحقيقى الثورى لنقد العقاد . كان هذا المضمون كما قلت هو تشخيص الفكرة المصرية فى مستوى الفن . لذلك يتجه العقاد مباشرة فى تقويمه لقصيدة شوقى فى استقبال الوفد ، إلى قضية الموروث من الحياة القديمة فى الشعر المعاصر ، فيتساءل ما إذا كان الشرقيون ركبت قلوبهم «بحيث إذا أحبّ السلف العربى أتى الخلف المصرى متغزلا

بعد عدة قرون » . وهو أمر مستحيل كما يقول العقاد . من هذه الفكرة التى ترفض « الانخداع بالتكرار » وتخلع « ربقة التقليد » يكتشف العقاد التناقض الصارخ بين استقبال شوقى للوفد وبين التركيب العربى القديم ، المعد سلفاً لاستقبال الخليفة والحبيبة والكارثة فى تقاليد التراث العريقة . من هذه الفكرة اللامعة ، كان العقاد يكتشف كنزاً نقدياً باهراً هو المعيار الثمين القائل بأن ثمة تناقضاً غير قابل للحل السلمى بين الشاعرية التقولب ، أو بين الفطرة البدائية والرؤيا الحديثة من ناحية وبين الثبات والتقولب والمحدودية من الناحية الأخرى . بل إن الرؤيا الحديثة كثيراً ما تهرول إلى الفطرة البدائية تنهل من عفويتها وبكارتها وبراءتها التى لا تخضع لأى تحديد مسبق ، أو شكل جاهز . من هذه النقطة ترتفع قامة العقاد السامقة فى حقل النقد الشعرى حينذاك ، غير أن هذه الفكرة اللامعة ، لم تختط لنفسها نظاماً تفصيلياً شاملا يحميها من التبدد والتدهور والضياع . لا شك أنها « مرحلة » تفصيلية نابعة من المحاولة الريادية الأولى لإيجاد نقد « مصرى » ولكنها ظلت فى حدود العام دون الخاص لا ترسخ فى جوف أرض صلبة عميقة الأغوار ، متماسكة الجذور. وبينما نجد أن الموروث من الحياة القديمة، لم يفد الشعر المعاصر — ممثلا فى شوقى — فإن هذا الموروث على وجهه الآخر — الإنسانى — قد أفاد العقاد إلى أبعد مدى . لم يفد العقاد أية قيمة فنية أو فكرية من النقد أو الشعر فى التراث العربى القديم ، فلعله أقرب إلى القيم الأوربية فى الأدب ، مع التأكيد على جوهر الرسالة التى كان يقوم بها ، وهى إيجاد « نقد مصرى أصيل » يلعب دوره فى نطاق الفكرة المصرية ضمن إطار نهضتنا الحضارية الشاملة . إن ما أفاده العقاد من التراث هو المطابقة بين الأشكال التراثية ، والأشكال الكلاسيكية فى عصرنا ، وكيف أن كلاسيكيتنا ليست من عناصر « النهضة » كمثيلاتها فى الغرب . هذا هو الاكتشاف الأول للعقاد، كخطوة للتعرف على «مسارنا الخاص» فى الأدب ،

عن طريق التراث ومعارضة محاكاته ، وعن طريق الغرب ورفض التبعية ، وضع العقاد لبنة رائعة فى البناء الشامخ للنقد الحديث . هذه اللبنة تقول :

● إنه لما تعود العرب على التكسب بشعرهم ، هجروا الصحراء إلى الملوك والأمراء ، يقدّمون لهم المدائح فى مقابل الذهب وكانت مدائحهم تبدأ بوصف المشاق التى عانوها فى سبيل الوصول إلى الممدوح تعظيماً له وإجلالا « فكان الابتداء بالغزل ووصف المطى فى قصائد نظمت فى المديح وما شاكله من أغراض حياتهم المتشابهة . . لا يعد من باب اللغو والتقليد » .

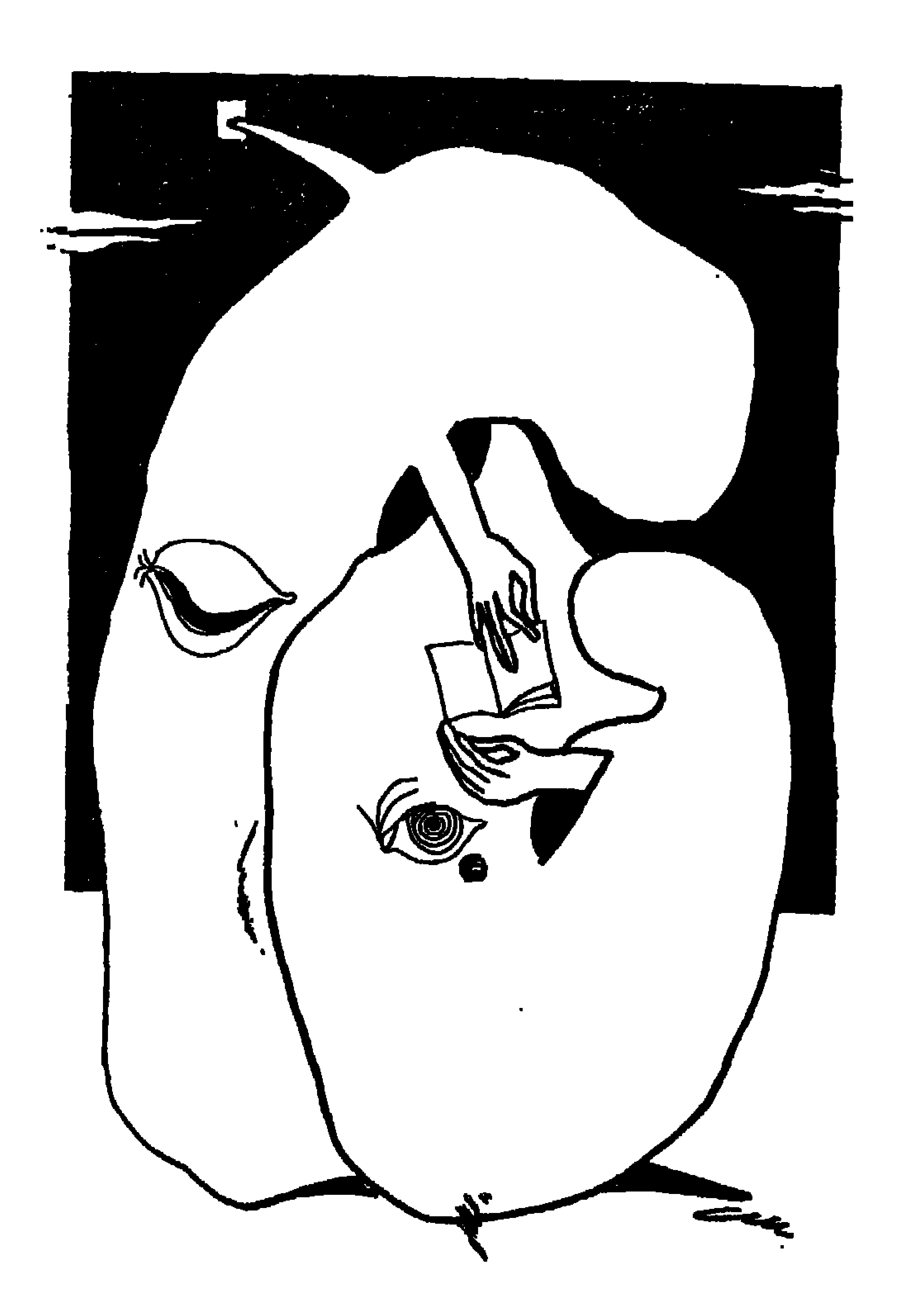
● ثم نشأت الصناعة فيمن نشأ بعد هؤلاء . . ومن عادة الصانع أن يحتاج إلى النموذج والأستاذ ، فأقاموا من المتقدمين أساتذة « واتخذوا طرائقهم نماذج لا يبدلون فيها » .

● ونشأ من شعراء الحضر جيل كان أحدهم يقصد الأمير فى المدينة وإنه لعلى خطوات من داره ، فكأنما قدم عليه من تخوم الصين لكثرة ما يذكره من الفلوات التى اجتازها ، وكان الواحد من هؤلاء يزج بغزله فى مطلع كل قصيدة حتى فى الكوارث المدلهمة « هؤلاء المقلدون الجامدون » .

إن العقاد بذلك ، يعيد الاعتبار إلى الشاعر العربى القديم عند الذين تطرفوا فاتهموه ظلما بأنه السبب فيما ابتلى به شعرنا المعاصر . فقد كانت الأصالة تعيش فى الماضى جنبا إلى جنب مع التقليد والمحاكاة ، تماماً كما هو حالها الآن . غير أن «الآن» هذه التى نعنى بها عصر النهضة الأدبية الحديثة فى بلادنا عند بدايات القرن العشرين تختلف عن مراحل التاريخ القديم فى أنها « نقطة تحوّل » يتعين علينا إزاءها مراجعة كل القيم التى انحدرت إلينا مع التاريخ القديم ، والتى ما تزال تنحدر إلينا مع التاريخ المعاصر . فالآن الحالية ليس لديها الوقت لأن يتعايش فى ظلها سلمياً ، السلب والإيجاب فى التراث . الآنية المعاصرة

تتطلب رفض « الغزل الرث الذى ليكت معانيه وأوصافه ولم يكن للنظامين والشعارير بضاعة غير ترجيعة منذ عشرة قرون » كما يقول العقاد . ثم يستطرد بصوت عال « . . تلك الكناسة الشعرية المنبوذة ، وهذه هى روح العصر فيما يحدسون » . أما نحن فنقول : وتلك هى المسألة الثانية التى يضيفها العقاد إلى مسألة « القالبية » ، وأقصد بها« روح العصر».. فإذا كان الجانب السلبى فى اجترار الأشكال التراثية هو القالبية ، فإن الجانب الأكثر سلبا هو اغتيال « روح العصر » فى الشعر الذى نفترض معاصرته . وكما أن فكرة التناقض بين الشاعرية والقالبية هى إحدى التفصيلات المتفرعة عن « تمصير الأدب » أو الفكرة المصرية فى الفن ، فإن روح العصر هى الأخرى لا يقصد بها العقاد آنذاك ما نقصده اليوم من التجريد والمطلق بل إن روح العصر عنده هى المرادف الشعورى والحضارى للروح المصرية، هذه الروح فى المستوى الفنى، يعنى افتقادها أن تتحول قصيدة ةاستقبال الوفد إلى «مقالة منظومة كسائر المقالات التى نشرتها الصحف يومئذ » كما قال العقاد . إن « روح العصر » بمثابة التعبير الجامع للوجه الإنسانى العام . لذلك يشترط العقاد فى النشيد القومى ـــ الذى فاز شوقى بجائزة أجود صياغة شعرية له ـــ ألا يكون وعظا « بل حماسة ونخوة » وأن يلهج به لسان الشعب « وموافقا لكل زمان » .

إن العقاد من زاوية التكنيك النقدى ، يرتكب العديد من الأخطاء الجانبية ، كصياغة بعض آرائه فى رداء الأمثلة الشعبية والحواديت والقصص وترجمة الشعر إلى نثر والنثر إلى الشعر ، إلى غير ذلك من « الألاعيب » التى تهبط إلى مستوى الهذر البعيد عن وقار النقد العلمى الحديث، والذى يأخذ به العقاد، أساساً ، ومن حيث الجوهر . ولكن تكنيك العقاد فى ثورته النقدية الأولى يتسم بخاصتين رئيسيتين ، إحداهما سلبية ، والأخرى إيجابية . الخاصة السلبية ، أنه لا يحيط



برؤيته النقدية الظروف الموضوعية والعوامل الذاتية التى شاركت بصورة معقدة فى صنع الظاهرة المطروحة للبحث ، وهى هنا ، شعر شوقى . العقاد يكتفى برصد الظاهرة وتحليلها والتدليل على صحة وجودها ، ولكنه لا يتجاوز هذه الخطوة الهامة إلى الخطوة التى لا تقل عنها أهمية ، وهى البحث عن مصادر الظاهرة وأسبابها من الخارج والداخل . إن الاستقصاء البطىء لهذه المصادر وتلك الأسباب ، كان جديراً بأن يضع العقاد كلتا يديه على الأصول العميقة لفقدان « الروح » فى شعر شوقى ، وفقدان همزة الوصل بين هذا الشعر وعصرنا ، وفقدان مساهمة هذا الشعر فى مرحلة النهضة التى كنا بصدد بشائرها الأولى . ولعل الظرف الموضوعى الأول فى تعليل هذه الظاهرة يجمع بين جناحيه، غير شوقى ، محمود سامى البارودى رائد الكلاسيكية المصرية فى الشعر ، وحافظ إبراهيم أكبر معاصرى شوقى من شعراء المرحلة الكلاسيكية كلها . هذا الظرف الموضوعى يقرر :

● أن الثقافة العربية فيما قبل أواسط القرن التاسع عشر ، كانت تعانى انحطاطاً رهيبا يضع الشاعر — والمثقف عموماً — فى مأزق حرج ، بين الانضواء تحت راية التخلف الحضارى المرعب بتجميد كل قيمة حية فى التراث ورفض أى وجه إنسانى له والتركيز على الحواشى والذيول والهوامش وأثقالها بالمزيد من عيون الفقه اللغوى . أى بالتأكيد على الشكل دون « الحياة » . . وبين البحث عن المجهول فى الثقافات الأخرى لتطعيم التراث بزاد لا غنى عنه يشفع للعقول الجائعة إلى المعرفة ، أن تعرض محصولها المخزون للشمس والهواء . وهو فى هذه الحال يعرض نفسه لأقل بادرة يعلنها ، للاستشهاد العاجل .

● كذلك جاء الاستقطاب بين التراث العربى والحضارة الغربية منذ الحملة الفرنسية على مصر إلى الاحتلال البريطانى، تصنيفا

حادا متعسفاً للذين أرادوا صياغة الروح المصرية فى إطار التقدم الحضارى أو فى إطار الجمود المذهبى . بل إن هذا الاستقطاب الذى أحدثته فجوات التخلف بين الفرد والسلطة الدينية،وبين الفرد والسلطة المدنية ، كان من نتائجه الأولى ، بلورة تناقض مفتعل بين التراث والحضارة الوافدة . وأضحت الأصالة تعنى التراث ، والزيف يعنى التحضر الغربى . . ولقد ظهرت حينذاك محاولات ساذجة « للتوفيق » بين النقيضين ، تبدأ جهودها بالاعتراف الرسمى ، بأنهما نقيضان . ولم تظهر المحاولات الجادة لتبين العلاقة الجدلية العميقة بين التراث العربى والتراث « الإنسانى » الأشمل ، إلا فى مرحلة متأخرة نسبياً ، إذ أقبلت بعد الحرب العالمية الأولى .

● كانت الحياة السياسية فى مصر تحت سلطان الإنجليز والوالى التركى والعميل المصرى ، تمزق كيان أية تجربة وطنية أصيلة فى مجال العلوم الإنسانية . لذلك كانت الشخصية المصرية فى المستوى الحضارى شخصية « غائبة » ، وفى المستوى الفنى شخصية « ضائعة » . وكان الشاعر المصرى — والمثقف عموماً — أمام أحد اختيارين حاسمين : إما التمزق الملتاع بين أطراف النزاع على اغتيال كياننا القومى فى الثقافة ، وإما الانصياع المطلق للقوى السائدة . أما محاولة التجاوز والتخطى إلى ما هو أكثر ارتباطاً بالروح المصرية فى رفضها للسلطات الرجعية الثلاث ، فكان شيئاً قريباً من الاستشهاد ، إذا لم يكن ضرباً من ضروب المستحيل .

هذه هى الخطوط العريضة للظروف المحيطة بعصر شوقى ، قبله بقليل وبعده بقليل . غير أنه إذا كان التكوين الذاتى المستقل للبارودى قد رماه فى أحضان الثورة العرابية كواحد من قوادها العسكريين ، وإذا كان التكوين الشخصى المستقل لحافظ قد رماه فى أحضان الشعب كواحد من أبنائه البؤساء ، فإن التكوين الخاص لشوقى قد رماه بين

أحضان القصر الملكى كواحد من بنيه المخلصين . وتلك هى مأساة شوقى الأولى : أن تكوينه الذاتى لم يساعده على الثورة كالبارودى أو التمرد كحافظ ، وإنما فتح له باباً واسعاً للانتماء إلى العرش الممثل للسلطات الرجعية الثلاث فى وقت واحد .

إن ارتباط البارودى بالثورة ، هو الذى أثمر روائع شعره ، كذلك فإن ارتباط حافظ بالشعب هو الذى صاغ أجمل قصائده — وعندما انفصل البارودى عن تيار الثورة ، انحدرت القيمة الحقيقية لشعره . وعندما كان حافظ يتردد فى الارتباط بالشعب ، ويضطر للالتصاق الساذج المفتعل ببعض الفئات العليا كان شعره يتردى فى هاوية الزيف والافتعال .

ليس معنى ذلك أن ثمة ارتباطا آليًّا بين قيمة المضمون وقيمة الشكل فى المستويين الفكرى والجمالى . وإنما كان الارتباط بالثورة العرابية فى حينها من جانب أحد ضباطها الشعراء ، بمثابة الارتباط بالانفجار الحضارى الأول فى حياتنا الاجتماعية كلها إبان العصر الحديث . لم يكن قط ارتباطا عسكريًّا أو سياسيًّا ، بل كان ارتباطا عضويًّا شاملا بين مختلف التناقضات السابقة على عصر النهضة . كذلك لم يكن الارتباط بالشعب فى زمن حافظ إبراهيم ، ارتباطاً ميكانيكيًّا ، يستهدف من الشاعر أن يكون بوقاً نحاسيًّا يخطب فى الجماهير و يهتف فى المظاهرات ويهيج الرأى العام . كلا ، وإنما كان الارتباط بالشعب ، يعنى فى المقام الأول ، الارتباط بجوهر عصر النهضة . وهو التأكيد على ميلاد الشخصية المصرية ، وكيانها الفنى الخاص . . من هنا كانت ثورية المضمون تعنى فى نفس الوقت ثورية الشكل ، بل لم يكن فى ذلك الحين أية فروق نقدية بين الشكل والمضمون تتيح التفرقة المجازية بينهما .

هكذا أيضاً ، كان شوقى فى ارتباطه بالقصر . لم يكن ارتباطاً شكليًّا لصلته بالارستقراطية . وإنما كانت هناك « رابطة دم » بينه

بين كل ما يمثله الخديو من قيم حضارية . والمظهر الأول لهذه القيم ، هو التخلف عن مستوى العصر فى كافة مجالات الحياة الفكرية ، حتى إذا سافر شوقى إلى باريس لم يجئ منها بأى محصول ثقافى يذكر . والمظهر الثانى هو الاستناد على أكثر الركائز الرجعية رسوخا فى قواعد المجتمع . والمظهر الثالث هو الاتصال الحميم بأكثر الجوانب سلبا فى الاستعمار الأجنبى والباب العالى .

هذه كلها ، عثرت فى شوقى على تربة خصبة ، كإنسان طموح إلى ابجاه الطبقى الممتاز ، فليس الشعر – من هنا – إلا إحدى الوسائل (الشرعية !) للوصول إلى غاية هذا الطموح . ومن الطبيعى إذن أن يجيء هذا الشعر فى حدود هذا المعنى ، مثقلا بتراث القدامى من السائلين والواصلين والطموحين . من الطبيعى أن يتجه شوقى إلى كافة القيم التى يمثلها القصر ، بالضراعة والابتهال . وأن يقف عمره كاملا للبحث عن أشكال هذه القيم فى التراث . ومن الطبيعى حينذاك ، أن تكون هذه الأشكال هى الوجه السالب للتراث ، هذا من ناحية المضمون . ومن الطبيعى كذلك أن يضطر شوقى إلى اجترار الشكل الجاهز الموضوع والمستهلك منذ عشرات القرون . حتى إذا جاء شوقى فى القرن العشرين ليرثى محمد فريد أو يستقبل الوفد أو يؤلف النشيد القومى ، فإنه لن يستطيع – صادقا – أن يتزحزح قيد أنملة عن (أصالته !) فى الاجترار والانتحال .

تلك هى الجذور الغائرة فى وجدان شوقى ، التى تتناقض كيفياً مع الجذور الغائرة فى وجدان العقاد . فالعقاد لا يجمع بين ثورية البارودى الأولى وتمرد حافظ إبراهيم بغير تحفظ ، وإنما هو يستبصر – كرجل فكر – بمعنى النهضة التى تغلى بها بلاده فى المستوى الحضارى الشامل . وإذا كان العقاد لم يتمكن فى حدود أدواته النقدية آنذاك من اكتشاف المصادر الأساسية لعجز شوقى عن اللحاق بركب

النهضة – حتى فى صورتها الكلاسيكية – فإنه قد نجح بغير شك فى رصد « الظاهرة » وتحليلها إلى عناصرها الأولية. وإذا كان فى كثير من الأحيان ، قد جنح إلى الشطط والتطرف إلى رد الفعل ، فإن هذا لا ينفى القيمة النقدية الرائعة التى دفعته لأن يقف فى شجاعة أخلاقية رائدة فى وجه أعتى القمم الكلاسيكية فى مصر .

إن شوقى فى الطرف النقيض للعقاد ، لا يني عن الحصول على معجبين ومؤيدين من بعض التلامذة والمعلمين الذين تلقوا العلم فى أكثر صوره تخلفا . إنهم يعجبون مثلا بالنشيد القومى ، وأحيانا برثاء مصطفى كامل ، لا لشيء إلا لهذه « الجزالة » و « الفخامة » التى تنهب من عقولهم الوعى بقيمتها الحقيقية . هناك « شيزوفرينيا روحية » إن جاز التعبير عن الازدواج العقلى والانفصال الشعورى عند هؤلاء الذين يلتقطون ألفاظا محنطة لن تخفى بحال رائحة الرمم التى تنطوى عليها . لقد أصيبت أجيال كاملة بفقدان حاسة الشم حتى إنها لم تعد تميز بين الحياة والموت فى الشعر وهذه هى القضية التى يتصدى لها العقاد فى الجزء الثانى من « الديوان ». ولكن قبل أن يودع الجزء الأول يقوم بما يمكن تسميته بعملية التصوير الكلى فى العمل النقدى كتكملة ضرورية للتصور الجزئى المفصل . حينئذ يقول « . . ودعاء شوقى ونشيده كلاهما معيار لتعبيره عن المعارف القومية ، فلا هو فى الشعر ولا فى النثر شاعر قومى موفق العبارة ، وقد قرناهما لتشابه الخطأ فيهما ، وربما كان خطؤه فى النشيد أخف وأهون ، من حيث إن الأناشيد لا يصلى بها فى المساجد والكنائس لا من حيث المزية الفنية والفضيلة المعنوية . بيد أنا لا نرى معنى لزج الأديان فى الأناشيد الوطنية . . . » .

من كافة الزوايا يقف العقاد على الطرف النقيض من شوقى . ولكن هذه الزوايا تتجمع فى بؤرة واضحة هى القومية . لم يكن ولاء شوقى لمصر . هذا هو الفيصل فى تخطيط المعركة . وبالتالى لم يكن شعره

مصرياً فى روحه وقيمه الفنية والفكرية . كان ناطقا باللغة العربية فى مستواها التراثى الموغل فى القدم . كان مترنما بالبحور العربية فى المستوى الاجترارى العاجز . كان محافظا على قيم وأخلاقيات وتقاليد ، ترسخ القواعد العثمانية ، وتؤصل لكل ما هو غير مصرى . لم يكن على الطرف النقيض من العقاد ، بل كان على الطرف النقيض من مصر . مصر الشعب ، ومصر الحضارة ، ومصر الروح ، ومصر الثورة .

الديوان يستمر :

عندما يقول العقاد « . وإن المرء ليزهى بآدميته حين يلقى بنفسه فى غمار الآداب الغربية » — فى صدر الجزء الثانى من الديوان — إنما يقرر إحدى الحقائق الهامة التى كان لها أثر بعيد فى تكوين عصر النهضة الأدبية الحديثة فى بلادنا . تلك الحقيقة هى أن الوجه الأدبى للغرب ، كان من العوامل الرئيسية التى أضافت إلى نهضتنا وقوداً أشعل فيلها روح التوثب . فلقد كان الأدب الأوربى « رؤيا » جديدة للعالم ، تواكب الرؤيا الحضارية الحديثة التى يقودها الغرب ، ولكنها تتجاوز رؤيا القرون الوسطى التى سادت آدابنا منذ عصور الانحطاط إلى ما قبل نهاية القرن التاسع عشر . ولقد كانت المسافة الحضارية الشاسعة بيننا وبين الغرب ، منعكسة فى المستوى الأدبى على هيئة « رؤى » فنية عميقة الأغوار تتبدى فى الآداب الغربية ورؤى سطحية متشبثة بالقشور تتبدى فى الآداب العربية . الرؤيا الأوربية مزدحمة بالكشوف العلمية والاقتحامات الفلسفية والتجارب الأدبية والفنية ، لا يهمها أن تتلمس مواقع أقدام الإنسان الغربى المعاصر لها فحسب ، بل يعنيها فى الكثير أن تتبع هذه الأقدام على مدى التاريخ . ولا تهمها أن تتلمس مواقع أقدامها على هذه الأرض فحسب ، بل يعنيها فى الكثير أن تصل أقدامها إلى أبعد وأعمق ما فى الكون — بينما كانت الرؤية العربية مثقلة

بمفاتيح ملكوت السموات التى تعرف ما فى البحر والجو والبر ، ولكنها تحافظ على أسرارها فى المواثيق المطلسمة حتى لا يجرؤ أحد على قطف الثمار من شجرة الحياة أو شجرة المعرفة ، تلك الشجرة المحرمة على « المؤمنين » أن يجازفوا بلمسها فضلا عن قطف ثمارها .

كانت أوربا قد تطاولت على شجرة المعرفة منذ القرن الخامس عشر وراحت تلتهم وحدها ثمار شجرة الحياة طيلة أربعة قرون أوشكت أن تنتهى عند عصر الثورة الحضارية العظيمة التى شارفت القرن التاسع عشر حيث اكتشفت رؤياها الباهرة على أيدى داروين وماركس وبلزاك ودستويفسكى وغيرهم . ولم يكد يطل القرن العشرون على دنيانا ، حتى كانت جيوش العلماء والفلاسفة والأدباء والفنانين ، تسطو على القلب الإنسانى والعقل الإنسانى والنفس الإنسانية فى شجاعة لم يعرفها أحد قبل فرويد ولينين وجيمس جويس وسبنسر وبقية الركب العظيم .

أما نحن فقد توافقت رؤانا المطمئنة إلى أننا الألف والياء ، البداية والنهاية ، مصدر كل الأشياء ، ومصير كل الأشياء ، المنبع والمصب .. توافقت هذه الرؤى مع الأشكال التراثية المطلقة فى الأدب ، التى تجعل من نفسها « خاتمة أبدية » لكل إبداع وخلق . وليس « على الآتين من بعدى » إلا التمسك بأهداب السلف ، وتقبيل الثرى المتراكم فوق الكنز الموروث . فما أعنف الهزة أو اللطمة التى أفاقت الكثيرين عند نهاية القرن الماضى ، سواء أولئك الذين فروا مذعورين إلى المغارات والكهوف ، أو أولئك الذين فقدوا النطق لتوهم وصمتوا إلى الأبد بالسكتة القلبية ، أو أولئك الذين جرفهم التيار نهائياً إلى ماوراء البحار ، أو أولئك الذين ثبتوا على أرضهم يتأملون ما يحدث ويحاولون « الفهم » و « الإدارك » .

كانت الصدمة الأولى هى الأساطيل الفرنسية المعبأة — إلى جانب الأسلحة النارية — بالمطابع والمعاجم وجمهرة العلماء والباحثين . ولم

ترس أساطيل نابليون طويلا على الشواطئ المصرية ، فقد رحلت بعد ثلاث سنوات ولكنها تركت بصمات ثلاثة قرون . لقد لفظت أرضنا كل ماهو سلبي من فرنسا ولكنها لم تغفل قط كل ما يلبي احتياجاتها الظامئة إلى أضواء الحضارة الجديدة . ثم رست أساطيل نابليون طويلا على بعض الشواطئ العربية الأخرى ، فاختلفت الأصداء وردود الفعل ، بحسب ما كانت تحتويه رمال هذه الشواطئ من طبقات حضارية متنوعة . منها ماذاب مع الحضارة الوافدة ، ومنها ما ارتد عن هذه الحضارة وانتكس بمركبات النقص المتجرثمة ، ومنها ما تفاعل معها تفاعلا صحياً بعيد المدى .

ولم تكن نيران الحملة الفرنسية قد بردت حين أقبل الأسطول البريطانى يحمل أعلام الاتفاق مع فرنسا ، أن تدع « مصر » ضمن منطقة النفوذ البريطانية تطبيقا لميثاق تبادل مناطق النفوذ الذى تم إبرامه أولا بين شركات الاحتكار الإمبريالى ، ووافقت عليه سلطات الاحتكار الممثلة سياسياً فى الحكم ، وقامت بتنفيذه والتعهد بحمايته وزارات الدفاع — أو الحرب ! — الفرنسية والإنجليزية .

وكان الطريق مفتوحا أمام الاحتلال البريطانى ، بالرغم من كافة أشكال المقاومة الشعبية . لم تكن جراحنا من الحملة الفرنسية هى التى مهدت الطريق وإن شكلت أحد العوامل التى أدمت كياننا الدفاعى بثغرات يصعب ترميمها والتئامها فى فترة قصيرة . ولم تكن الخيانة الخديوية لهبة عرابى الثورية هى التى أعطت المستعمر الجديد المفتاح ، وإن كانت هذه الخيانة هى الدقة الأولى من دقات فتح الستار على فصول المسرحية الاستعمارية الوافدة . وإنما كان الطريق ممهداً أمام الاحتلال البريطانى بفاعلية الانهيار الاقتصادى والاجتماعى والسياسى فى « داخل » البلاد بواسطة التحالف غير المقدس بين الآستانة والقاهرة ، بين الخلافة والولاية ، بالرغم من زوال الشكل الرسمى ، فقد كان هذا هو المضمون

الفعلى الذى مزّق كياننا الحضارى أمداً طويلا . وبات ممكنا لحضارة أقوى أن تغزونا من الباب الخلفى ، لا أن تتفاعل معنا — كأصدقاء وأنداد — من الباب الأمامى .

لهذا كانت الصدمة عنيفة غاية العنف هذه المرة ، فسكت البارودى — صوت الثورة العرابية — سكوته الأبدى . ولم تفلح جهود الأدب الشعبى المتوالية فى أن يصل صوتها العظيم إلى الآذان . لقد كان الباب الأمامى للحضارة الوافدة ، بابا رائعا ، قدمت منه أوربا العديد من النماذج الممتازة فى الأدب والفن .

وإذا كان فرح أنطون وشبلى شميل ويعقوب صروف ، قادوا الحملة الثورية الضارية على « جوهر » تخلفنا الحضارى المرعب ، وقام الأفغانى ومحمد عبده بدور مضاد أحيانًا عندما اقتصر همهم على الجوانب الجزئية ، وبدور فعال أحيانا أخرى عندما تجاوزوا هذه الخطوة اليسيرة إلى خلق تيار مستنير من الفكر الدينى المتفتح ، فإن الجيل التالى — طه ، سلامة ، العقاد ، هيكل ، المازنى ، شكرى — كان أكثر معاناة للمسافات الحضارية الشاسعة بين الرؤيا الفنية الحديثة عند الغرب ، والرؤيا الكهنوتية عندنا . ومن ثم لم يحاولوا « نقل » الغرب إلينا وينتهى الأمر ، كما حاول شميل وأنطون وصروف ، ولم يحاولوا « الإصلاح » كما حاول الأفغانى ومحمد عبده . وإنما كانت محاولة جيل الرواد الثورية ، هى المزاوجة الحية العميقة بين رؤيتنا المتخلفة والرؤيا الغربية المتقدمة ، على اختلاف بين أبناء الجيل حول السبل والوسائل حينا ، والغاية والأهداف حينا آخر .

فعندما يقول العقاد فى صدر الجزء الثانى من الديوان « وإن المرء ليزهى بآدميته حين يلقى بنفسه فى غمار الآداب الغربية ، وتجيش أعماق ضميره لتدافع تياراتها وتعارض مذاهبها ومتجهاتها وتجاوب أصدائها وأصواتها » فإنه يعلن إدراكه التام للدور الثورى الخلاق الذى قام به

الفكر الأوربى فى حياتنا الثقافية المعاصرة ، بل تحولنا الحضارى كله. ولهذا السبب بالذات ، أعلن العقاد فى السطور التالية لهذه المصادرة — إن جاز التعبير — أن خلافه مع أنصار شوقى ليس خلافاً على « درجات الإجادة وخطوات السبق » ، وإنما الاختلاف فى صميمه « على نوع الشعر وجوهره » ثم على أدائه وطبقته . وهذا هو المعيار الأوربى الأول الذى أفاده العقاد حينذاك من كتابات النقاد الغربيين ، فإذا قال العقاد بعد ذلك إن الشعر الحقيقى هو الشعر « المترجم عن النفس الإنسانية فى أصدق علاقاتها بالطبيعة والحياة والخلود » وضعنا أيدينا على أول من تأثر بهم العقاد من نقاد الغرب : وليم هازلت .

ولعلنا نجد فى كتابات هازلت (١٧٧٨ — ١٨٣٠) حول شيكسبير وملتون ، مصدراً رئيسياً لهذا المعيار النقدى الذى اتخذه العقاد عند تقييم قصيدة شوقى فى رثاء مصطفى كامل فنحن لن نجد فى تراثنا من النقد العربى هذا التخطيط الذى آثره العقاد فى « تفنيد » قصيدة شوقى ، لما فيها أولا من « تفكك » يجعل من القصيدة « مجموعاً مبدداً من أبيات متفرقة لا تؤلف بينها وحدة غير الوزن والقافية » وليست هذه الوحدة «بالوحدة المعنوية الصحيحة ». حقاً ، لقد قال الحاتمى — من بين علماء القرن الثالث الهجرى — فى وحدة القصيدة «مثل القصيدة مثل الإنسان فى اتصال بعض أعضائه ببعض » (زهر الآداب ٣ — ١٦) ، وحقاً تأثر العقاد بهذا الكلام حين يقول « إن القصيدة ينبغى أن تكون عملا فنياً تاماً يكمل فيها تصوير خاطر أو خواطر متجانسة ، كما يكمل التمثال بأعضائه ، والصور بأجزائها ، واللحن الموسيقى بأنغامه ، بحيث إذا اختلف الوضع أو تغيرت النسبة أخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها . فالقصيدة الشعرية كالجسم الحى يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته ، ولا يغنى عنه غيره فى موضعه إلا كما تغنى الأذن عن العين أو القدم عن الكف ، أو القلب عن المعدة ، أو هى كالبيت المقسم لكل

حجرة منه مكانها وفائدتها وهندستها . ولا قوام لفن بغير ذلك » .
وبالرغم من تشابه التعريف بين الحاتمى والعقاد ، إلا أن ما كان يعنيه العقاد بالوحدة العضوية فى القصيدة شيء يختلف عما عناه الحاتمى بها ولكنه شيء قريب مما قال به رائد المجددين خليل مطران ، وقريب بدرجة أكبر مما قال به الناقد الإنجليزى وليم هازلت .

إن التشابه الحرفى بين ما قال به الناقد العربى القديم ، وما قال به العقاد لا يعنى التزام هذا الأخير بمضمون وجوهر كلمات الأول . لأن تلك الكلمات فى زمانها كانت تعنى مدلولا يتفق مع واقعها الشعرى ، يختلف عن مدلولها المعاصر الذى يختلف مع الواقع القديم ، ويتفق مع واقع جديد أشار إليه مطران ، ومن قبله هازلت . فليست عبارة « الوحدة العضوية » التى تلخص التعريف القديم دليلا على أن تراثنا الشعرى عرف هذه الوحدة بمعناها الحديث ، كما أنها ليست دليلا على معرفة النقاد القدامى بهذا المعنى . وإنما لا شك أن الشعر العربى القديم — طوال تاريخه مع وحدة البيت — كان يحقق « وحدة عضوية » على نحو من الأنحاء تتناسب مع طبيعة مراحل تطوره المختلفة . فإذا كان ابن الرومى قد حقق مستوى عاليا من الوحدة العضوية فى شعره كما يرى العقاد فيما بعد ، فإن عشرات غيره من الشعراء العرب قد أسهموا فى تفتيت هذه الوحدة . كما أنه إذا كان الحاتمى ناقداً متقدماً على نحو من الأنحاء فى فهمه الوحدة العضوية بالقصيدة ، فإن ناقداً آخر كابن قتيبة أمضى عمره كاملا فى تحديد شروط القصيدة الجيدة بعيداً عما ندعوه بالوحدة العضوية (راجع كتاب الصناعتين) . وهناك الكثيرون من النقاد الذين ساروا فى ركابه منذ ذلك الحين . فوحدة البيت العربى هى الأساس العمودى للشعر ، بغيره تتزعزع أركان العروض الخليلى، ولكن بواسطته يحفل التراث بأبيات الحكمة وفنون المدح والهجاء والفخر والرثاء ، وما إليها من أطلال الحب والهجر والغزل . ولم تكن المخيلة

العربية — فى تعاونها الوثيق مع الذهن العربى — قد تصورت حينذاك ما يقيم أود القصيدة وتكاملها بغير الوزن والقافية والروى . وهذه كلها تجعل من القصيدة عاملا حاسما فى توجيه الشعر نحو وحدة النغم ، لا « الوحدة المعنوية الصحيحة » التى قال بها العقاد مع مطران وهازلت . فالوحدة العضوية التى قال بها الحاتمى ، كانت تسمح بخروج الشاعر عن سياق المعنى ، مرة ومرّات ، دون أن يخشى لومة لائم ، مادامت الحبال الصوتية للشاعر لم تتمزق بما يجرح طبلة الأذن للسامعين . يكفى أن يكتمل البيت بمعناه ، وأن تكتمل القصيدة ببحرها وقافيتها ورويها ، مهما امتدت إلى آلاف الأبيات ، فهنا معجزة الشاعر الكبرى كما رآها الأقدمون . ولقد كان من الطبيعى أن تحتل الموسيقى هذه المكانة المقدسة فى الشعر العربى ، كما كان من الطبيعى أن تحتل وحدة البيت صدارة التقييم النقدى ، لما كانت عليه الحضارة العربية آنذاك من بساطة ووضوح شديدين (وليس لأن العقلية العربية تخلو من القدرة على الخيال التركيبى كما يقول بعض الأوربيين المتعصبين كرينان) وإنما كانت بساطة الحياة الصحراوية ووضوح المعيشة فى الخيام ، هى العامل الأول فى تأسيس وتأصيل تلك « النظرة » التى تتلمس الوجود المحسوس فى وحدات ضيقة تسهل الإحاطة بها . فالوجود الرعوى أو البدوى أو القبلى ، لم يكن على درجة من الكثافة والتعقيد تسمح بخلق ما يمكن تسميته بالنظرة الاستيعابية الشاملة المركبة . وإنما تحددت العلاقة بين زعيم القبيلة أو العشيرة وبين « الجماعة » ، على أساس من « أهلية » هذا الزعيم أو ذاك للزعامة ، والفروسية فى بعض الأحيان . ومن هنا ، أيضاً ، تحددت العلاقة بين الشاعر والزعيم من ناحية ، وبين الشاعر والطبيعة من ناحية أخرى ، وبين الشاعر ونفسه من ناحية ثالثة . أما الوجود « الاجتماعى » للقبيلة أو العشيرة فلم يمس شغاف قلب الشاعر إلا إذا تخلل الطبيعة (الصحراء ، السماء ، الإبل ، الخيام) أو تخلل الزعيم

(العرش الديني والعرش الدنيوى) أو تخلل ذات الشاعر الفرد (الحب والمقت) . ولقد كان خلو الرؤية الشعرية القديمة من الوجود الاجتماعي للبشر هو المصدر الأصيل لخلو الشعر القديم من هذه « الوحدة الحيّة العميقة » فقد أفرغ الشاعر القديم قصائده من مضمون الوحدة الحقيقية ، واحتفظ بكافة قوانين الشكل التي لخصتها « الموسيقى » أصدق تمثيل .

على النقيض من ذلك كان العصر الحديث في أوربا ، يعاني ويلات الانصهار الجديد في بوتقة « العالم المركب » الذي فوجئ به الشعراء . وكان هازلت واحداً من أولئك النقاد المغمورين في القرن الماضي ، لأنه كان يصنع شيئا جديداً للغاية هو الجمع بين أدوات البحث الأكاديمي ، وخصائص الفكر الطليق الحر . فلقد أحس في وقت مبكر أن التراث الأوربي الضخم في النقد الأدبي ، يتنازعه تياران رئيسيان : التيار الأول ، وهو التيار الغالب على مؤسسات الأدب الرسمي ، هو التيار الأكاديمي الذي يعنيه في المقام الأول « أدوات البحث العلمي » في التصنيف والاختيار والترتيب والفرز والتبويب ، أي في كلمة واحدة « النظام » أو « الهيكل » ؛ وهناك التيار الآخر الواسع الانتشار والسائد على أذواق الجماهير خارج جدران الجامعات ، في أكشاك الصحف وباعة الدوريات الأسبوعية . وهو أقرب ما يكون إلى « النقد الصحفي » الذي « يحيط القارئ علما » بصدور هذا الكتاب أو ذاك ، وقد أوجد هذا التيار جيشا من « مقدمي الكتب والمعرّفين بها » The Reviewers حاول هازلت أن يصنع — في صمت — شيئا جديداً هو المزاوجة غير المفتعلة أو المتعسفة بين التيارين . هو يأخذ من الأكاديمية روحها لا شكلياتها المحنطة في أساليب طقوسية من أسرار الكهنوت الجامعي . كما يأخذ من الصحافة وسائلها الحية المثمرة كشرايين للفكر تصل في سهولة ويسر إلى أوسع رقعة قارئه من جماهير المثقفين . هذا — من ناحية الشكل — ما حاوله هازلت من منجزات في مجال النقد الحديث . أما

من ناحية المضمون فقد حاول فى أناة وصبر بالغين أن يرصد ظاهرة « الوحدة الدينامية » فى القصيدة الإنجليزية على طول تاريخها من تشوسر إلى ملتون . وهو لم يستخرج من هذا الاستقصاء الدقيق لتراث شامخ مجموعة من القوانين الفنية ، بقدر ما نجح فى استخلاص أهم القضايا والمشكلات التى تواجه « اللحظة الراهنة » فى عصره الشعرى ، من خلال جذورها الغائرة فى وجدان التراث .

هكذا حاول العقاد ، أن يقوم بدور مماثل ومختلف معًا ، فى تاريخ نقدنا الحديث . كان مطران — كما سبق أن ذكرت — قد مهّد الطريق إلى مفهوم « الوحدة العضوية » فى القصيدة . ولم ينجح مطران لأسباب كثيرة فى ترسيخ هذا المفهوم بأرض الواقع المصرى ، وكان العقاد مؤهلا من جميع النواحى ، ومسلحا من كافة الزوايا ، للقيام بهذا الدور التاريخى .

لم يحمل العقاد « عكاكيز » الجامعة من درجات علمية فهو ثائر بطبيعته لا باختياره ضد الأكاديمية . ولم يحمل العقاد عكاكيز الجاه الطبقى فهو ثائر بطبيعته لا باختياره ضد الاحتراف السياسى المرصوف آنذاك بأوسمة الامتياز الاجتماعى ونياشين العراقة فى الحسب والنسب وبراءات الرتب المثقلة بالإنعام السامى . لهذه الأسباب مجتمعة يدخل العقاد على قصيدة شوقى فى رثاء مصطفى كامل مزوداً بهذه الرؤية الجديدة التى تستشرف آفاقا لم يعرفها الشعر العربى القديم ، خاصة فى عصور الاضمحلال حين كانت تتشابه القصائد بمعناها ومبناها تشابها يصل إلى درجة المطابقة فى جمود وموات « ورأيتهم يحسبون البيت من القصيدة جزءاً قائمًا بنفسه لا عضوا متصلا بسائر أعضائها فيقولون : أفخر بيت ، وأغزل بيت ، وأشجع بيت ، وهذا بيت القصيد وواسطة العقد » . وهكذا يضع الناقد النافذ البصيرة — فى هذه الكلمات — كلتا يديه على « أصل البلاء » فى اجترار التراث اجتراراً آلياً لا اجتهاد فيه ولا

خلق . إن الشاعر العربى القديم لم يستطع أن يتجاوز نفسه وتاريخه حين أخفق فى محاولته استخلاص الجزء من الكل ، وتصور الكل من مجموع الأجزاء . ولم يكن هذا الإخفاق نتيجة نقص فى المقدرة الشعرية ، وإنما كان نتيجة المخيلة البدائية التى لم تصل الحضارة المحيطة من حولها إلى درجة من التعقيد تماثل ما وصلت إليه حضارة العصر الحديث حيث أصبح الشاعر قادراً على المزج والتركيب مثل قدرته على التمثل والامتصاص والتجسيد . تلك هى المسافة الشاسعة بين « الرؤية » البصرية التى كانت تعتمد على البراعة والذكاء فى الأزمنة القديمة و « الرؤيا » الحديثة التى تعتمد أولا وقبل كل شىء على مخيلة الشاعر وبصيرته الداخلية . ومن نقطة الانطلاق هذه أدرك العقاد مبكراً أن القصيدة القديمة ، خاصة التى تؤرخ منها لعصور الانحطاط ، تبدو « كالرمل المهيل » لا يغير منه أن تجعل عاليه، سافله أو وسطه فى قمته « لا كالبناء المقسّم الذى ينبئك النظر إليه عن هندسته وسكانه ومزاياه » . يتضح لنا بطبيعة الحال من هذا التعريف أن العقاد هنا يركز على « الشكل » فى القصيدة الناجحة . ولكنه تركيز مبرّر بما كانت تستند عليه مكانه شوقى فى حقل الشعر كإمام للصناعة أو الصياغة . وكان حريّاً بناقدنا أن يطبق موازينه الجديدة على القصيدة موضوع البحث فى حدود التكنيك النقدى المتوارث أو المتجدد . ذلك أن التطبيق هو المحك الأصيل لصدق النظرية أو فسادها . أما أن يتجه العقاد إلى نوع من « المناورات » التى تعتمد على البراعة فى النظم أكثر من اعتمادها على التقييم الموضوعى ، فإن هذه الشطحات كثيراً ما أطاحت بالعديد من النتائج الهامة التى كان يمكن الحصول عليها فى ثنايا بحثه الممتاز . مثال ذلك أنه أعاد نظم قصيدة شوقى بنفس أبياتها ونفس وزنها ، ولكن على نسق يختلف فيه وضع الأبيات عما كانت عليه . ثم ينتهى إلى نتيجتين حاسمتين هما : أن القصيدة كان الأجدر بها أن تسمى أربعة وستين بيتاً منظومة فى كل

شيء أو لا شيء ، ثم إنها ربحت – من نظمه – وعادت أحسن نسقاً .
وإذا كانت الدهشة تستولى علينا من أن العقاد حوّل مداعبته (إعادة نظم القصيدة) إلى جدّ ، فإن هذه الدهشة سرعان ما يتضاعف خطرها حين يستخلص الناقد من مداعبته قوانين عامة ، فقد أثبتت هذه التجربة عند العقاد أن التفكك يعنى « انعدام ترابط المعانى » التى تتخلل القصيدة من بيت إلى بيت ، حتى يصبح ثمة « معنى عام » لدى المتلقى فور انتهائه من قراءة القصيدة . كذلك أثبتت هذه المحاولة أن الناقد يعتمد المنهج التجريبى فى المعرفة أساسا نقديا . ذلك أن إعادة نظم إحدى القصائد هو بمثابة إدخال القصيدة معملا شعريا تنحل فيه أو تتحلل داخله إلى عناصرها الأولية ثم يعاد تركيب هذه العناصر على نحو جديد .

ولقد فات العقاد بغير شك أن ترابط المعانى لا يكوّن بأية حال الوحدة الحيّة العميقة فى بنيان القصيدة . إنه قد يعبر عن إحدى مراحل تطور القصيدة نحو الوحدة العضوية الكاملة ، ولكن هذه المرحلة فى حضارتنا لا تستقى مادتها من مفاهيم فلسفية متكاملة ، تنبع منها تيارات شاملة فى علم الجمال ونظرية النقد . فلربما لا يتحقق لقصيدة ما هيكلا دقيقاً منظماً من المعانى ، وربما تخلو هذه القصيدة من المعنى العام ، ولكنها برغم ذلك لا تخلو من « الوحدة » التى يشع تأثيرها على المتلقى من الترابط الداخلى للعناصر النفسية والفكرية والجمالية والاجتماعية والذهنية التى يتألف منها التركيب الخيالى عند الشاعر . وإذن فما يقصده العقاد – وحققه عمليا فى شعره – هو الارتباط الذى يحققه المنطق الشكلى بين الأبيات ، الارتباط « المعنوى » أى بما تدل عليه كل لفظة على حدة ، فما يدل عليه كل بيت بمفرده ، ثم ما تدل عليه القصيدة ككل . ولعل تضخيم الأهمية التى يراها العقاد فى « العامل الفكرى » بوحدة القصيدة ، كان رد الفعل العفوى لما آلت إليه الكلاسيكية الجديدة فى شعر شوقى من خواء وجفاف .

كذلك يدل المنهج التجريبي فى النقد على أن الاهتمام الآخر الذى يفرط العقاد فى التمسك به إلى درجة المبالغة هو الشكل بمعناه اللغوى . فإن إعادة نظم إحدى القصائد لا يدل على أن هذه القصيدة تفتقر إلى الوحدة الصحيحة بقدر ما يدل على عناية الناقد بأهمية الربط اللغوى على النحو الذى يصادفنا فيما أعاد العقاد نظمه من أبيات قصيدة شوقى . ففى الوقت الذى يبرهن فيه الناقد على أن حصيلة الكلاسيكية الحديثة هى اللغة ، يسقط هو نفسه فى هذا الخطأ حين يعممه نقدياً .

ولا ريب أن أمثال هذه الملاحظات على تكنيك النقد عند العقاد ، هو وليد ثورته العاتية على الأسلوب الأكاديمى فى البحث ، الذى يمنع الناقد الموضوعى من نزوة المداعبة أو « استعراض العضلات» حيث يبتعد الناقد عن روح العالم الدقيق . وقد أحس العقاد فى خاتمة حديثه عن « التفكك » فى قصيدة شوقى مبلغ ما وصل إليه من تطرف حين قال إنه يرفض الأقيسة المنطقية والمعادلات الرياضية « وإنما نريد أن يشيع الخاطر فى القصيدة ولا ينفرد كل بيت بخاطر » . ولعل وحدة الخاطر هذه هى« أضعف الإيمان » الذى نطالب به الشاعر الكبير . غير أن من هفوات الناقد يمكن أيضا ، أن ينزلق عن مستواه فى غمرة تمرده على القديم .

والقضية الثانية التى أثارتها قصيدة شوقى فى رثاء مصطفى كامل ، عند العقاد ، هى قضية « الإحالة » التى يوجزها فى فساد المعنى بالتعسف والشطط ومخالفة الحقائق والخروج بالفكر عن المعقول .. والمحاسبة العسيرة التى تعرضت لها القصيدة فى هذا الجزء من نقد العقاد هى « المحاسبة العقلية » كامتداد لمفهوم الوحدة العضوية فى الشعر . فالناقد هنا يمنطق «الصورة الشعرية » بنفس الأسلوب الذى يمنهج به « المعنى» و « الفكرة » . وفى رأيى أن العقاد بلغ ذروة التطرف فى « عقلنة » فن الشعر ، حين افترض إمكانية أن تتبلور الصورة الشعرية فى منظورات حسية « مفهومة »

ومدلولات فكرية « معقولة » ذلك أننا لا نتصور بيت شوقى القائل :

إن كان للأخلاق ركن قائم   فى هذه الدنيا فأنت البانى

كما تصوره العقاد حين بدأ دقته الحسابية فى تقييم هذا الرثاء لمصطفى كامل . فقد بالغ الناقد الحصيف فى تطرفه بل شططه حين وضع هذه المجموعة من المعالادت :

● كان مصطفى كامل زعيماً سياسيًّا يوقظ هذه الأمة ، فلو قيل فيه : إنه موقظ كل نفس بمصر فى عصره لما كان هذا حقًّا . إذ كم فى مصر من رجال أيقظتهم ، كما أيقظت مصطفى نفسه ، الحوادث والعبر والمعارف . وكم من أناس لم يطرق لهم سمعاً ولا قلبا !

● فإذا زيد على ذلك « أنه موقظ كل نفس بمصر فى كل عصر» فقد صار الكلام لغوا وسفها . فإذا لم يكتف بهذا، وقيل عنه: إنه موقظ : « كل الناس». فى جميع العصور فالأمر شر من اللغو وأقبح من السفه . (ملحوظة للعقاد يقطع بها الاستطراد : هذا وما تجاوزنا دائرته من النهضات السياسية . ثم يستأنف معادلته) .

● فما ظنك إذا خرج القائل من هذه دائرة إلى دائرة الإصلاح الأخلاقى فزعم أن ليس للأخلاق ركن قام « فى هذه الدنيا » إلا وهو من بناء رجل واحد ولد فى مصر عند أواخر القرن الماضى ، وأنها من بنائه قبل مولده وحيث لم تخطر له قدم ، ولم يسمع لاسمه صدى .

● فالنتيجة النهائية : « إذن يكون بكم العجماوات خيراً من شعر الآدميين » .

وما أخطرها من نتيجة يسطرها ناقد مسئول ؟ ! إن هذه النتيجة نفسها من « نتاج » التقييم العقلى الصارم ، فلا شك أنها بناء منطقى يغرى تسلسله الأخاذ بأن ينضوى القارئ تحت لواء الناقد .

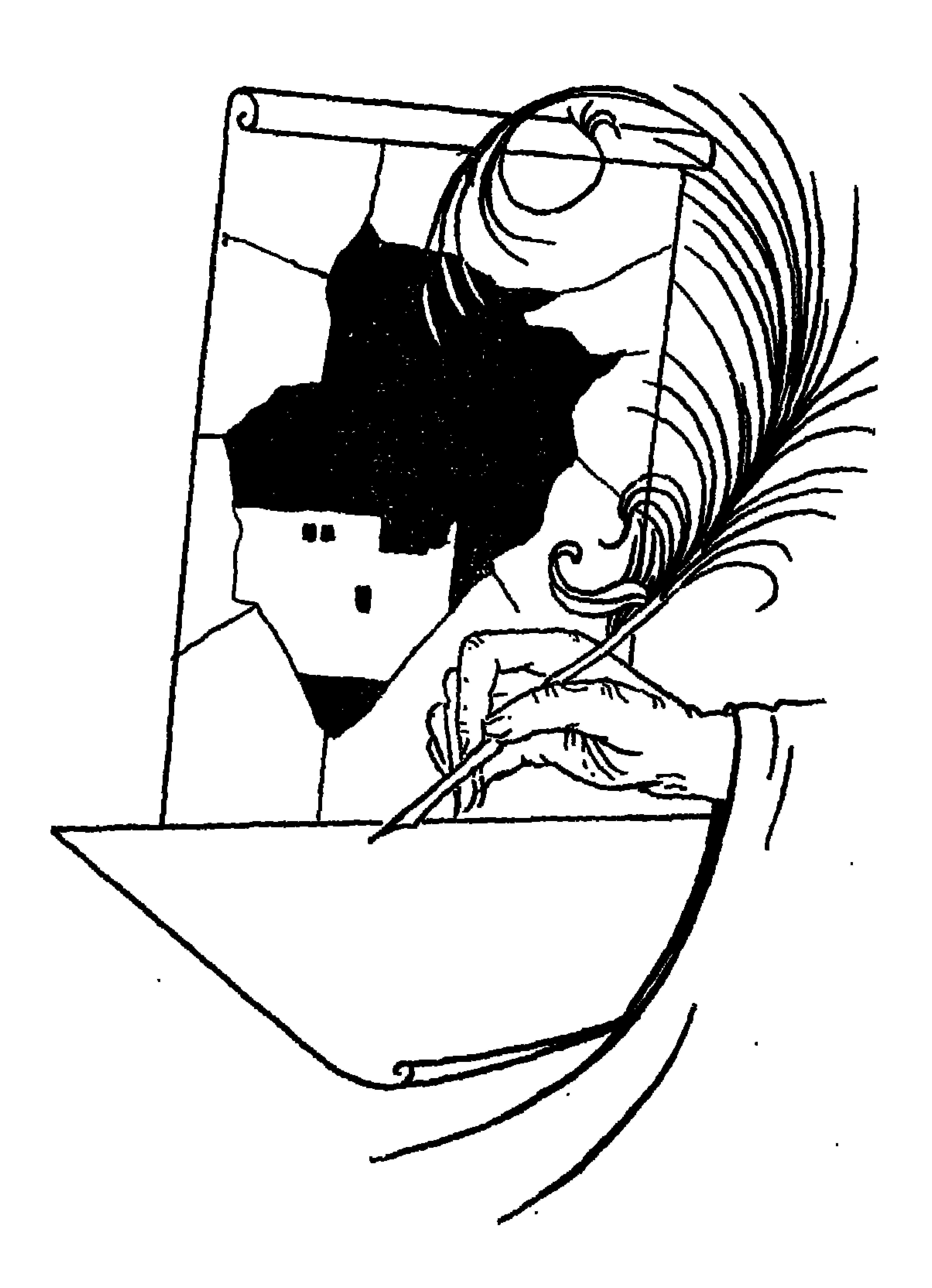
ولكن مهلا ، فليس هذا تحليلا فنياً للشعر ، بقدر ما هو رصد رياضي للغرض والمطلوب فى إحدى المعادلات . فالتحليل هنا « قاصر » على المقابلة الحرفية بين العالم الواقعى والعالم الشعرى على أساس أن الشعر نمط تعبيرى يصوغ الواقع المرئى ، البسيط ، المباشر . وهى رؤية أقرب ماتكون إلى المادية الميكانيكية التى تسطح الواقع فى كتلة سديمية ساكنة لا تعتمد فى حركتها إلا على الفعل ورد الفعل . فى تطبيق هذه الرؤية على على النقد الأدبى ، يختفى الخاص والعام ، والكم والنوع ،والسالب والموجب ، والتفاعل الجدلى بين أطراف الصراع فى الظاهرة الأدبية ، والترابط الداخلى بين أجزاء الظاهرة ، والوحدة الدينامية التى لا تخفى الاختلاف النوعى بين العناصر المتعددة الخالقة للظاهرة . وعندما يصل العقاد فى تطرفه إلى أن رثاء شوقى لمصطفى كامل « واضح الزيف » لمجرد « المبالغة » الشعرية فى القصيدة ، فإننا نفهم على التو أن الميزان العقادى لم يستمد هذه النظرة من هازلت ولا من خليل مطران ولا من النقد العربى القديم ، وإنما هو قد استمدها من طبيعة رؤيته الفكرية التى تبلورت فى تكوينه الاجتماعى كواحد من أبناء البرجوازية الصغيرة المصرية . وهى الشريحة الطبقية التى استقبلت رسل المادية الميكانيكية فى ذلك الحين من أمثال ماخ (١٨٣٨ — ١٩١٦) وبوخنر (١٨٢٤ — ١٨٩٩) ؛ ذلك أن منطوق الرؤية الفلسفية لهذا الشكل من أشكال الفلسفة المادية ، كان يمتلك مجموعة من الحلول الجاهزة لمشكلات هذه الفئة من المثقفين المصريين . لم تكن هذه الفلسفة تطرح قضية العلاقة بين الفكر والواقع ، لأن الحل النموذجى فى نظرها هو « الحل الواقعى » كما كانوا يسمونه حينذاك. وليس الحل الواقعى فى عبارة أخرى إلا الاستسلام لتفاعلات الواقع الذاتية بغير إرادة فاعلة للإنسان . لهذا اختلطت الرؤية الذاتية بالواقع الموضوعى اختلاطا يصعب معه

التمييز بين نوعية كل منهما . ولا سبيل بالتالى إلى تصور الحركة الدينامية التى لا تنتهى بين مختلف مستويات الواقع والوعى به، أو تصور اختلاف النسب بين جزئيات الظاهرة من ناحية ، ونسبة كل ظاهرة إلى الأخرى من ناحية ثانية .

وكان الجانب الفكرى من النقد الأدبى عند العقاد ، يخضع لهذه الرؤية الفلسفية التى تتلاءم مع تكوينه الاجتماعى . وبالرغم من ثورية هذه الرؤية فى تلك المرحلة البعيدة ، فإن تراكمات الأوجه السالبة لها بلغت شوطاً بعيداً من « سوء الفهم » الذى أوقع الكثيرين فى حبائل النظرة الفوتوغرافية للفن . وهكذا تنتهى عملية الخلق الفنى عند العقاد إلى نوع من المقابلة اللغوية — تصويراً وموسيقى — بين الواقع المألوف والمخيلة الحادة البصر . ولكنها مخيلة يقظة على التقاط ما لا يتنافى مع العين العادية . ليست لديها الجرأة على اقتحام عوالم مجهولة لن تسلم من عاقبة الدهشة . وتلك هى رؤية الاستسلام لمحدودية الواقع ، وميكانيكية حركته فى الزمان والمكان . من صميم هذه الرؤية جاءت عناية العقاد المتطرفة بالمدلول الفكرى المحسوس للشعر ، حتى تحول نقده فى كثير من الأحيان إلى محاجة منطقية « كيف يكون النعش فى السناء والسنى ، ثم يكون السناء والسنى فى النعش ؟ » و « الصبر على بؤس الحياة معروف ، أما الصبر على نعماها فما هو ؟ » . ومن الطبيعى لمثل هذه الرؤية النقدية أن تتوج عقلانيتها فى الشعر « بالحكمة » ، لأن الحكمة الشعرية ليست إلا تركيباً بارعاً لفكرة ومضت فى « ذهن » الشاعر ، وتمكن من صياغتها وفق المألوف من رؤى العين بحيث تودع وجدان المتلقى ما لم تتوقعه هذه العين . فقد قام الشاعر بعملية « تجميع » لجزئيات لها تجربة تاريخية طويلة مع حواس القارئ وذهنه ، إلا أن هذه الجزئيات حين التأم شملها فى « وحدة تركيبية » من صنع الشاعر ومهارته فى تجربة الخلق ، أصبح لها كيان جديد يفجأ القارئ من ناحية ، ويلبى احتياجاً واستعداداً داخلياً

للارتياح والإحساس بالمتعة . هنا « الكل من الجزء » فى بيت واحد ، ولكنه ليس استخلاصاً جدلياً يقوم به الشاعر فى المستوى الفلسفى لرؤيته الإبداعية . ليس تغييراً كيفياً لمجموعة من التراكمات الجزئية السابقة على صياغة التجربة بحيث تتحول من جراء عملية الخلق إلى « كل » واحد يتخلل بناء القصيدة بكامله ندعوه بالرؤيا لا بالحكمة . وإنما الحكمة فى الشعر هى من زاوية ما براعة لغوية فى تركيز المعنى المباشر . ومن زاوية أخرى هى تجريد لعملية الخلق الشعرى من أغلب العناصر المكونة للقصيدة مع الإبقاء والتركيز على الجانب الفكرى. ومن زاوية ثالثة هى إقامة البيت الشعرى على أساس من الاكتفاء الذاتى وإمكانية الفصل بينه وبين بقية بناء القصيدة . ومن زاوية رابعة هى تراكم كمى لجزئيات من المعرفة الإنسانية ، فتستلهم من « التجربة » هيكلها العظمى ، ويضيرها أن تكسو هذا الهيكل باللحم والدم . لهذا كله افتقدت الحكمة فى الشعر إلى « الروح » التى تشيع فى أوصالها فتبعث الحياة بين جنباتها ، وأمست شيئاً قريباً من عظات المنابر . لا تحمل رؤيا جديدة إلى العالم ، ولكنها شديدة الاحتفاظ بالقيم السائدة وبلورتها. ولأن العقاد يتميز بما يشبه الاتساق فى بنائه النقدى ، فإنه يحيى الحكمة فى الشعر تحية حارة إذا ما كانت فى مستوى « بلاغة » النبوة ، و « صدق » التنزيل . وليست البلاغة هنا إلا المهارة فى التركيب ، وما الصدق إلا فى المطابقة الحرفية وتلخيص الشائع . إلا أن هذا لا ينفى أهمية الهجوم الحاد الذى شنه ناقدنا على ما ورد فى قصيدة شوقى من « حكم » جانبه الصواب فيها كثيراً من المرات .

غير أنه من النتائج الهامة التى وصل العقاد إليها بالرغم من تطرفه ، وشططه أحياناً ، هو الاتهام الثالث لشعر شوقى بعد عاملى التفكك والإحالة ، وأعنى به « التقليد » . ولا ريب أننا لا ننكر تقليدية شوقى بالمعنى الفنى ، أى أنه شاعر الكلاسيكية التى تعتمد فى بعثها على اجترار



معانى الأقدمين وتجاربهم مع التعبير الشعرى . إلا أن العقاد فى اتهامه لشوقى بالتقليد ، يقصد شيئاً قريباً من معنى « السرقة » . وتجسدت حجة العقاد فى اتهام شوقى بما أقامه من مقارنات بين بعض أبياته وبعض قصائده ، وبين المتنبى — والأنبارى وابن النبيه والمعرى ومسلم بن الوليد والشريف الرضى . وتنبع أهمية النتيجة الخطيرة التى وصل إليها العقاد من أننا نلقى عادة على أنفسنا مجموعة من التساؤلات : لماذا السرقة ؟ وهل يكون سرقة مباشرة تقليد قصائد أخرى أو معارضتها أو تشويهها ؟ وما هى الدلالة الحضارية للسرقة فى الشعر ؟ وما معنى أن تكون السرقة « مجرد توارد خواطر » ؟

ومن شعر شوقى يتبين لنا أن المسألة ليست مجرد اجترار كلاسيكى يقتضيه عصر البعث الشعرى . فلقد كان البارودى رائداً للكلاسيكية فى شعرنا منذ أواخر القرن التاسع عشر ، وكان متأثراً بالمتنبى إلى أبعد الحدود . ولكنه استطاع أن « يخلق » شيئاً يتسم بالإبداع الذاتى للفرد ، جنباً إلى جنب مع تأثراته الشديدة بالآخرين . عاد البارودى بالشعر العربى إلى نصاعته فى القديم حين كانت المعانى وصياغتها أرضاً بكراً . ولكن البارودى فى تأثره كان يحاكى « الروح » التى أبدعت أعظم الجوانب الإيجابية فى التراث حتى « يحرر » الشعر المعاصر له من بصمات عصور الانحطاط التى فرغته من كل مضمون ، وأبقت له مغامرات الشكل التى استهلكت أغراضها التاريخية . فالروح ، والحرية ، هما عماد الرؤية الكلاسيكية فى شعر البارودى . أما شوقى فلم يكن تأثره بالروح ، ولم يكن هدفه هو الحرية ، بقدر ما كان الأمر — فى تصور العقاد — مجرد براعة فى اصطياد « التراث » واغتياله على خشبة التقليد الصارم . وربما كان العقاد مغاليا بعض الشىء فى تصوير شوقى على هذا النحو ، ولكن مبالغته لا تنفى « الحالة » التى اكتشفها فى الغالبية العظمى من نظم هذا الشعر . والحالة يمكن إيجازها فى أن شوقى كان على جانب كبير من

الضحالة الفكرية ، والفراغ الوجدانى ، بحيث إن مقدرته الشعرية تحددت بصورة نهائية فى طاقته الضخمة على « النظم » . وقد اختار من تجارب النظم أكثرها إيغالا فيما يشبه التعجيز الموسيقى ، فاستقى أغلب قصائده من بحور صعبة التزم فيها كافة قواعد اللغة والوزن التزاماً صارماً . وكانت النتيجة الحتمية هى « ضيق الحدود » التى يسمح فيها لنفسه بالتجديد . ومن تفاصيل هذه النتيجة أن يعقد أواصر القربى بينه وبين أكثر الجوانب ثباتاً فى هذا التراث ، وهو الشكل بمعناه التقليدى . ولما كان هذا العنصر فى البناء الشعرى العربى قد عرف مئات التجارب بل آلافها على مر العصور من الجاهلية إلى عصرنا ، فإن مجال التجديد يزداد ضيقاً وتقل إمكانياته ما لم يتسع أفق الشاعر فى تمثل « روح العصر » . وقد كان هذا العنصر الفعال غائباً عن وعى شوقى وتجاربه ، باستثناء إقدامه الرائد على إنتاج المسرحية الشعرية . ومن هنا – على وجه التحديد – تنحدر تقليدية شوقى وشعره من مستوى تمثل روح التراث لتحرير الشعر المعاصر له من ربقة الجمود التى ورثها عن أبشع قرون الانحطاط ، إلى مستوى التقليد الساذج ، سواء بالمعارضة أو التشويه أو النقل المباشر ، مما دعا العقاد فى حماسة وركوبه موجة رد الفعل أن يتهم شوقى بالسرقة .

قادت هذه « الحالة » التى وضع العقاد يده على مفتاحها ، أن يكتشف العنصر الرابع فى قائمة الاتهام الموجهة إلى الكلاسيكية فى شعر شوقى ، تلك هى « الولع بالأعراض دون الجواهر » ، إذ من الطبيعى حين يخلو الشعر من الروح التى يستمدها الشاعر من ذاته وعصره معاً ، أن يتحول إلى « صانع » تنحصر مهمته فى « مشابهات الحس العارضة » كما يقول العقاد . ومن الطبيعى أيضاً أن نحصل من الناقد هنا على أحد العناصر الإيجابية فى رؤيته النقدية ، هو حرصه الشديد على « التخصيص » فى الوصف والتصوير الشعرى ، بدلا من التعميم الذى يصف لنا إنساناً ما لا إنساناً معيناً ، أو يصور لنا موقفاً ما لا موقفاً معيناً . والشاعر يلجأ إلى

التعميم عادة حين يفتقر إلى أصالة الإبداع وخصوبة الخلق ، حين لا يستطيع أن يضيف من ذاته على العالم ، ولا يكسو بتفرده قشرة الكون .

ومن أهم العناصر ، أيضاً ، التى كسبها منهج العقاد فى ذلك الحين هو « المقارنة » فى التحليل النقدى وتقويم الشعر . إن تعميم هذا المقياس فى ذاته يعد من أهم استلهامات الناقد الحديث للتراث العربى فى النقد . فلا ريب أن « الموازنة » بين الشعراء كانت معياراً تقريبياً استخدمه النقاد العرب فى تحديد القيمة الفنية للشاعر . وإذا كان الفرق بين الناقد الحديث والناقد العربى القديم ، هو الفرق بين مفهوم السلف عن القيمة الفنية فى الشعر ، والمفهوم المعاصر . فإن ذلك لاينفى حقيقة هامة هى تفتح الناقد الحديث على أكثر المنجزات إيجابية فى تكنيك الناقد القديم . وإذا كانت القيمة الفنية قديماً تعنى الالتزام الخليلى بعمود الشعر وأوزانه كما تعنى الالتزام الجغرافى والتاريخى بالبيئة العربية ، فإن الناقد الحديث يعلم أية مسافة زمنية واسعة تكاد تفصله عن تخوم هذا الالتزام . ولكنه يتخذ من المقارنة شكلها ، ثم يضمنها محتوى جديداً هو « وحى الشاعرية ، وإلهام البصيرة ، وأصالة العبقرية » . ونحن نلاحظ دوماً حين يتصدى العقاد لتقييم الجانب الفنى أنه يلجأ إلى انطباعاته الشخصية ، مما يجعله من هذه الزاوية ناقداً تأثرياً . غير أن اعتماده المقارنة معياراً نقدياً ، يعد خطوة ثورية إلى الأمام ، توضح المعنى الحقيقى العميق لفكرة البعث . فهى ليست الاجترار الآلى ، وإنما هى استلهام الروح ، وتمثل الجوهر ، واستيعاب الحاجة الأساسية الملحة فى الحقل الأدبى . وهى خلوصه من الزيف والجمود والافتعال . ومن ثم جاءت المقارنة عند العقاد ، بالرغم من مضمونها التأثرى عاملا مخصباً فى رؤيته النقدية أثارت الكثير من زوايا « التقليد » فى شعر شوقى من حيث ولعه بالأعراض دون الجواهر ، بل إن محاولة العقاد فى الجمع بين المقارنة كعنصر موضوعى فى العملية النقدية ، والانطباعية كمنهج تأثرى يؤدى بنا إلى تلمس « الطريق الخاص »

الذى سلكه نقدنا الحديث . فالعقاد ذلك الناقد العقلانى الصارم ، الذى يعتمد فى تحليله على المحاجاة المنطقية والدقة الرياضية فى المعادلات ، هو بعينه الذى يستخدم أمثال هذه التعبيرات المجنحة « النفس الملهمة — الطبيعة المشرقة — السريرة العميقة — نجوى الإلهام . . . إلخ » .

وعلى طول الديوان فى جزأيه ، لم يناقش العقاد أخلاقيات شوقى الشعرية التى أبان عنها فى الكثير من قصائده ، ودلالتها فى البناء التعبيرى الذى ينم على التكرار ، ودلالتها من حيث الجوهر الفلسفى ، ودلالتها التاريخية . ذلك أن فكرة « المضمون » فى الشعر لم تخرج عن النطاق الذى حدده هازلت . وهى فكرة تتسق عقلانيها فى الشكل مع انطباعيتها فى المضمون ، مما سنفصل فيه القول الآن ، ونحن بصدد المرحلة التالية لمعركة العقاد مع الكلاسيكية .

قمبيز من التاريخ إلى الشعر :

حملت ثورة العقاد الأولى ، سواء فى مقدمات دواوينه ، أو فى مجموعة الكتيبات التى أصدرها قبيل العشرينات ، أو فى كتاب الديوان بجزأيه ، بذور « المنهج » الذى تبلور فى صورته النهائية عند خاتمة الثلاثينات وبداية الأربعينات حيث لم يبق أمام الناقد سوى الطريق الطويل إلى تطبيق المنهج الذى اختاره عبر آلاف التجارب مع الثقافة والحياة . إلا أن قضية « المناهج » الفكرية فى أدبنا الحديث قضية تالية لما نحن بصدده . الآن من اكتشاف الأرض التى خطا عليها الرواد أولى خطواتهم قبل أن ترسخ هذه الخطوات فى حدود منهجية متكاملة . لذلك نختتم مشكلات عصر النهضة مع البحث الكلاسيكى فى تحليل الدراسة التى كتبها العقاد حول مسرحية شوقى الشعرية « قمبيز » .

ومن الأهمية البالغة أن نسجل لشوقى ريادته لفن المسرح الشعرى فى اللغة العربية . تنبع هذه الأهمية أولا من أن تاريخ الأدب العربى خلا من

فنون الدراما خلوا شبه تام . وتنبع ثانياً ، من أن المسرح الشعرى يعد من أعقد الأشكال الفنية فى الأدب ، لما يتضمنه الفن المركب عادة من عنصرى الشعر والمسرح . وتنبع ثالثاً من أن الشاعر المسرحى قد آثر المادة التاريخية خامة موضوعية لفنه . تلك عناصر ثلاثة ، لا بد لكل باحث وناقد منصف من أن يضعها فى اعتباره قبل أن يتصدى لإحدى مسرحيات شوقى الشعرية . تلك العناصر هى الإطار العام الذى تندرج داخله كافة التفاصيل . بعبارة أخرى ، ليس من حق هذه التفاصيل مهما رسمت خطوطها من صور ، أن تزحزح مقاييس الإطار العام ، أو تخلخل زواياه ، أو تحد من مساحته أو تزيد عليها .

ويشعر الدارس بقلق بالغ حين يلاحظ أن العقاد لم يمض فى خط مستقيم مع أدواته النقدية التى تعرفنا عليها فيما سبق . وإنما نراه يستقطب أكثر الجوانب سلباً فى هذه الأدوات ، ليحاول النيل من أكثر الجوانب إيجابية فى شعر الكلاسيكية المصرية . فالمسرح الشعرى الذى ارتادته هذه الكلاسيكية كان يمثل مرحلة كيفية جديدة فى تاريخنا الأدبى ، مهما كان هذا المسرح على درجة ما من الضعف فى بداية ظهوره على يدى شوقى . بل إن جوانب الضعف فى هذا الشكل الأدبى الجديد كانت ذات أثر فعال فى توجيه النظر إلى زاوية جديدة خافية عن الصورة الأدبية فى مصر ، وهى التناقض الحاد بين الصياغة الكلاسيكية للشعر والإطار الدرامى لهذا الشعر . ومن ناحية أخرى كان هذا التناقض بمثابة التأكيد العملى للفروق الحضارية بين النهضة الأوربية ونهضتنا الحديثة . فقد تمثلت الكلاسيكية فى عصر النهضة الأوربية ، شعراً دراميا ، كلاسيكى النظم والمسرح . أى أنه لم يكن ثمة تناقض أو انفصام بين عنصرى الفن المركب ، لأنه لم يكن ثمة تناقض أو انفصام بين الحضارة والإنسان . أما فى بلادنا ، حيث تجىء النهضة فى ظروف غاية فى الشذوذ والاستثناء ، فإن ذلك ينعكس على تطور آدابنا وفنوننا متجسداً فى بعض التناقضات بين الشكل

والمضمون ، أو بين عناصر الشكل وبعضها الآخر ، أو بين بعض عناصر المضمون وبعضها الآخر ، وهكذا . لذلك أقول إن هذا التناقض الأول الذى وقع مسرح شوقى الشعرى فريسة له ، هو الانفصام الكائن بين أدوات الشعر الغنائى المتوارثة وأدوات المسرح الدرامى المستحدث عن الآداب الأوربية . مرى أخرى أقول هذا هو الفرق بيننا فى مصر وبينهم فى الغرب . إنهم لم يستخدموا شعرهم الغنائى قط فى الإطار الدرامى الكلاسيكى ، بل كان لهم شعرهم الدرامى ذو الخصائص المنفردة المستقلة عن الغناء . وهى الخصائص التى تبلورت عند شكسبير فى الشعر المرسل Blank verse إن هذا التناقض الرئيسى بين الشعر والمسرح عند الكلاسيكية المصرية ، هو الزاوية الأولى التى يجب أن ننظر منها إلى الدراما الشعرية عند شوقى . وهى الزاوية التى لم يلتفت إليها العقاد من حيث الجوهر ، وإن التقط مظاهرها الخارجية تدليلا على عجز شوقى . فى حين اعتقد أن السنوات الخمس الأخيرة فى حياة شوقى (١٩٢٧ — ١٩٣٢) والتى أقدم خلالها على هذه التجربة فى المزج بين الشعر والمسرح ، هى المرحلة الخطيرة فى تاريخه كله حيث كادت أن تصبح نقطة تحول عميقة فى اتجاهاته الفكرية والفنية على السواء . إذ نلاحظ ثمة بوادر لانحرافه عن القصر إلى الشعب ، وعن السلطنة العثمانية إلى مصر ، بل عن الشعر إلى النثر الخالص فى « أميرة الأندلس » ، وعن التاريخ والملوك إلى الواقع المصرى المعاصر فى « الست هدى » .

إن خطورة ما قام به العقاد أنه تصور شوقى كظاهرة فردية جامدة لا تتغير ، وهو قصور فى الرؤية الفكرية مرده الإيمان المثالى المطلق بالفرد ، وعزل الظاهرة الفردية عن الظاهرة الاجتماعية ، وتلمس الأشياء فى حركة دائرية أقرب إلى السكون منها إلى الحركة . والواقع أن التطورات التاريخية العديدة التى طرأت على المجتمع المصرى بعد الثورة الوطنية الديمقراطية عام ١٩١٩ قد جذبت إلى قوى التقدم الاجتماعى الكثيرين ممن ارتبطت

مصالحهم فيما مضى بقوى التخلف . هذا لا يعنى أن شوقى كان واحداً ممن نجح التطور التاريخى فى اجتذابهم إلى جانبه . ولكن ما لا شك فيه أن خلع الخديو ونفى الشاعر مع بداية الحرب العالمية الأولى ، كانا من العوامل التى دفعت شوقى إلى « إعادة النظر » فى موقفه من الحياة عامة ، ومن مصر خاصة . إن إعادة النظر هذه لم تمنحه الفرصة للتغير ، ولو أنه عاش فربما ما استطاع أن يساير التغير . ذلك أن ميراثه الاجتماعى والفكرى والعاطفى أقوى بكثير من أن ينتزع فى فترة قصيرة من وجدانه العميق . ولكن هذه الوقفة وحدها لإعادة النظر هى مصدر الصدى الذى تمثل فى محاولاته مع المسرح الشعرى . أى أن المسرح الشعرى عند ظهوره على يدى شوقى كان دلالة عميقة على التحول التاريخى فى حياة الكلاسيكية المصرية ، وإيذانا بصفحة جديدة للأدب المصرى الحديث . وهذه هى النتيجة التى لم يتوصل إليها العقاد حين اقتصر فى تقييمه لمسرحية قمبيز على النقد التاريخى من ناحية ، والنقد العروضى واللغوى من الناحية الأخرى . ولا ريب أن هناك بعض البدهيات التى قررها العقاد ولم يدركها شوقى ، قد شاركت فى إفساد الإطار العام للمسرحية . فى مقدمة هذه البدهيات ، على سبيل المثال ، اختيار الشاعر للأسطورة التى أشاعها هيرودوت دون الاستناد على التاريخ الواقعى للمأساة . هذا التاريخ الذى يفسر غزو الفرس لمصر على ضوء المناخ السياسى والوضع الاقتصادى والموقف العسكرى الذى يتصل بالصراع العظيم بين الفرس من جهة ، واليونان وقرطاجنة من الجهة الأخرى ، وتطلع كل من الفريقين إلى الاستيلاء على مصر لترجيح كفة الصراع . وفى مقدمة البدهيات التى ساهمت فى إفساد المسرحية أيضاً ، اختيار الشاعر لهذه الفترة السوداء من تاريخ مصر ، وهى مرحلة الهزيمة على يد الفرس . وإذا كانت الهزيمة تفيد العمل الدرامى أحياناً فى إقامة بناء حى متوتر ، فإن شوقى فيما يبدو لم يعر هذه الفكرة التفاتاً . لم يوضح لنا كما قال الدكتور مندور فى كتابه « مسرحيات

شوقى » كيف استطاعت بطلة المسرحية « نتيتاس » أن تتغلب على حقدها الإنسانى المشروع على قاتل أبيها الفرعون « أمازيس » ، فلم يستخدم الصراع المؤثر الذى كان من الطبيعى أن يثور فى نفسها بين الموجدة الشخصية وحب الوطن (ص ٨٧ ط ثالثة) . كذلك كان من الممكن تخفيف حدة الهزيمة والإحساس بعارها ، بل اعتبارها — كما يذهب العقاد — ضرباً من التقوى الدينية ، يمحو عنها الجبن وفتور الوطنية ، لو أن المؤلف أشار إلى إحدى الحيل التى لجأ إليها قمبيز فى غزو مصر بإرشاد فانيس اليونانى ، وهى أن يرفع على دروع جنوده الحيوانات الصغيرة التى يقدسها المصريون فيتورعون عن قذفها بسهامهم ويؤثرون الهزيمة على الجحود وعصيان الدين .

إن محاسبة العقاد لشوقى من الوجهة التاريخية ، لا ريب فى أنها تصيب المسرحية بجراح قاتلة ، أشار إليها طه حسين فى « حافظ وشوقى » حين قال : « أما عن التمثيل فقد غنى وأطرب وأثر ولكنه لم يمثل » على أنه لا ينكر أنه — أى شوقى — « منشئ الشعر التمثيلى فى الأدب العربى » (ص ١٧٥ — ٢٢٤ ط ثالثة) . ذلك أننا نلاحظ بغير عناء أن الرداء التاريخى فى الدراما الشعرية عند شوقى لم يكن مبعثه ذلك المصدر الكلاسيكى عند كورنى وراسين وشكسبير وغيرهم من رواد عصر النهضة الأوربية العظام . لقد كان « التاريخ » عندهم أحد عناصر الرؤية الفكرية ، ولم يكن مجرد أحداث تيسر عملية البناء « القصصى » . وعلى غير هذا النحو كان شوقى ، وعلى غير هذا النحو ينبغى أن نقيم فكرته عن التاريخ ، وبالتالى موقفه السياسى من البلاط والشعب .

ثمة نقطتان إذن لابد من التوقف عندهما فى مناقشة العقاد لشوقى : الأولى هى البناء الدرامى للمسرحية ، والثانية هى المضمون الفنى لها . أما النقطة الأولى فقد لفت نظر العقاد بشأنها « قصر النفس واضطراب القوافى والأوزان ، فإن جمال النظم فى الرواية التمثيلية التى تتلى على الأسماع

أن تنسجم القافية وألا تفاجئ الآذان بالنقلة البعيدة فى الموقف الواحد » .
ذلك أن شوقى كان يبيح لنفسه أن يغير الوزن فى بيتين متتالين ، فإذا أحد البيتين من بحر وقافية ، وإذا البيت الثانى من بحر آخر وقافية أخرى .
وسرعان ما يلجأ العقاد إلى منهجه التجريبى ، فيقرأ هذه الأبيات :

تاسو : أحوم حول صنمى وحول هذى القـــدم

نفريت : حول رجلى أنا ؟

تاسو : أجل ، حول هذا الشهد والزبد والنمير الصافى

ما بك يا نفريت ؟ ما هذا الأسى

ما بال عينيك تريدان البكا ؟

ثم يكتشف أن هذين البيتين الأخيرين ، ينتمى أولهما إلى بحر وقافية غير بحر الثانى وقافيته ، فلا يجد مناصاً من إعادة نظامهما « بغير إخلال أو اختلاف فى اللفظ والمعنى » كما يقول ، على النحو التالى :

نفريت: أحول رجـــلى أنــا ؟

تاسو : أجل ، أعز من مشى

حول النمير العذب والشهاد ثم والسنا

ما بك يا نفريت ! ما هذا الأسى ؟

ما بال عينيك تريدان البكــا

« وهكذا يستوى النسق بغير قصور فى اللفظ والوصل ولا فى المعنى » كما يعلق العقاد بنفسه على تجربته .

ثم ينعطف بنا بعد هذا النقد العروضى ، إلى النقد اللغوى ، فيأخذ على شوقى « كثرة التجوز القبيح فى الفصل والهمز والتخفيف والمقصور والممدود » كذلك فالراوية « لم تخل من مخالفة للنحو والصرف فى القواعد المنصوص عليها » ولم تخل كذلك « من السرقة الظاهرة فى النظم » ولا يعدم العقاد بطبيعة الحال ، أن يدلل على صواب رأيه فى جزأيه باستشهادات ومقارنات واستدلالات لا يعوزها القدرة على الإقناع .

إلا أن العقاد من حيث لا يدرى قد تورط فى أحبولة المحافظين حين استدرجته العناصر غير الموضوعية فى منهجه النقدى إلى هذا اللون من ألوان « المبارزة » الشعرية فليس المنهج التجريبي الذى دفعه إلى إعادة نظم ما كتبه شوقى إلا تراجعاً عن أصول النظرة الشاملة للظاهرة الفنية فيكتسب الناقد قدراً من الموضوعية يتيح له دقة الرؤية ، واقتراباً من الاحتكاك الجزئى بالنص الأدبى فلا يستبصر الناقد روح التجربة وغايتها الكلية وإنما يعتمد اعتماداً كاملا على حرفيتها .

النظرة الشاملة وحدها هى التى ألهمت العقاد فيما مضى أن يضع كلتا يديه على جوهر التجربة الشعرية عند شوقى ، فلم تخدعه القصائد « الوطنية » المظهر ، عن تلمس اللباب الذى يكشف عن طبيعة شوقى وتكوينه ، فكراً وشعراً . وعندما حاصر شعر شوقى فى الماضى بأسوار اللغة والعروض ، سوغنا هذا المسلك بأنه كان يستخدم « نفس السلاح » الذى يمسك به أعداء التجديد .

إلا أن غياب النظرة الشاملة فى تقييمه قمبيز أتاح له الفرصة لأن يستقطب أكثر الجوانب سلباً فى منهجه النقدى ، لينال من أكثر الجوانب إيجابية فى شعر الكلاسيكية المصرية الجديدة . تبدى هذا الغياب للنظرة الشاملة ، فنياً ، فى استغراقه المفرط فى تأمل الجوانب العروضية واللغوية ، وكأنه ينقد « شعراً » فقط . إن النظرة الاستيعابية الرحيبة كانت تملى عليه أن يبحث عن « الدراما » فى هذا الشعر . ولكنه اكتفى بتقسيم العمل إلى شعر وتاريخ ، فدرس الشعر من زاوية البلاغة التقليدية ودرس التاريخ من زاوية التحقيق العلمى . ربما يشعر البعض بأن العقاد هنا ، كان يميل إلى « استعراض العضلات » الشعرية ليثبت أنه أقدر من شوقى وأحق منه بإمارة الشعر ، وربما يميل البعض الآخر إلى أن العقاد أراد أن يبرهن على صحة موقفه الأول من شوقى ، وأن هذا الموقف لم يتغير ، حتى لو كتب الشاعر شيئاً جديداً هو المسرح الشعرى ، أو المسرح النثرى ، أو هجر عالم

التاريخ إلى دنيا الواقع المصرى فى أشهر أحيائنا الشعبية « السيدة زينب » .

وبالرغم من تقديرى لهذه العوامل الذاتية فى بلورة شخصية الناقد ومنهجه ، فإننى أعتقد فى العوامل الموضوعية كعنصر موجه ومحرك لبقية العناصر ، وكعنصر حاسم فى تكوين الشخصية الأدبية . لذلك أرى أن المصدر الأول لكافة ما تورط العقاد فى إعلانه من أحكام فنية على قمبيز ، هو أنه لم يضع يديه على التناقض الأساسى بين أدوات الشعر الغنائى المتوارثة وأدوات المسرح المستحدثة عن الآداب الأوربية . ذلك أنه لم يفرق بين غنائية الشعر العربى الكلاسيكية ، وغنائية الشعر الأوربى الرومانتيكية . فقد تلاءمت غنائية الشعر الإنجليزى عند شيلى وبيرون مع الابنة الدرامية التى اتخذوا منها إطاراً فنياً ، ومع ذلك يتجاهل كبار النقاد الإنجليز الجانب الدرامى فى هذا الشعر ، ويعدونه قصائد مطولة لا أكثر . أما الشعر الإنجليزى الكلاسيكى فقد ارتبط بالبناء المسرحى منذ البداية ، فكانت إحدى الظواهر الفنية لعصر النهضة ، انبعاث المسرح الشعرى ذى التقاليد العريقة فى الدراما الإغريقية . أما فى بلادنا ، فقد كانت تقاليدنا وتاريخنا الأدبى ونهضتنا ، تمضى جميعها فى مسار مختلف . لم نرث مسرحاً . تراثنا الشعرى فى معظمه من الشعر الغنائى. لقاؤنا الثقافى مع أوربا يتم على مستوى الأفراد لا على مستوى المجتمع . لقاؤنا الحضارى معها يتم فى مناخ غير صحى وغير متكافئ ، لقاء القارة القاهرة مع الحضارة المقهورة . فى مستوى التيارات الأدبية يعد التفكير فى إنتاج المسرح الشعرى من عناصر « النهضة » فى مرحلتها الكلاسيكية . فى مستوى الخلق الفنى ، لا نتوقع مخلوقاً درامياً متكاملا من الشعر الغنائى الموروث فى مستوى التطبيق على أحمد شوقى ، لا ننتظر وعياً إبداعياً أصيلا بالمعنى الدرامى الذى التقى به فى أوربا بين ركام اهتماماته المتعددة وهمومه المختلفة ، وبين زحام الموائد الفنية المطروحة أمامه من أيام اليونان الأقدمين إلى العصر الحديث .

لهذه الأسباب مجتمعة ، كان من الطبيعى أن يحدث هذا الانفصام الفنى بين الشعر والمسرح فى الدراما الشعرية الكلاسيكية عند شوقى . وليس الخلل فى البناء الوزنى أو تركيب القوافى إلا من « مظاهر » هذا الانفصام الجوهرى. ولقد تسبب الاحتكاك الجزئى بين العقاد ومسرحية قمبيز فى أن يرى المظهر دون الجوهر وأن يلمس الظاهرةالخارجية دون العلل الجذرية المسببة لها . ومن ثم لم يكن لديه سوى الحديث عن العروض واللغة فى إطار الأوزان المتغيرة واختلاف اللفظ والمعنى وأخطاء النحو والصرف . ولو أن العقاد أحاط العمل الفنى بنظرة أكثر شمولا لاستطاع أن يرى فى هذه المظاهر السلبية بعض الإيجاب . وهو حين يقول فى مكان آخر من نقد قمبيز « ما جنى على شوقى هذه الجناية التاريخية إلا القافية لعنها الله » يكاد يقترب من هذا « الإيجاب » الملازم لسلبية قمبيز . هذا الإيجاب هو أن للمسرح الشعرى صفات وخصائص الكائن الحى الجديد المستقل فى النوع عن الشعر بمفرده ، والمسرح بمفرده . أى أن الخلل فى الوزن أو ترتيب القافية أو تركيب اللفظ والمعنى فى مسرحية قمبيز ربما كان مرده هو عجز شوقى عن التفاهم مع هذا الكائن الجديد ، على أنه كائن مستقل . . وإنما كان يعامله — كما عامله العقاد تماماً — على أنه « حاصل جمع » الشعر والمسرح ، بل حاصل جمع الشعر والتاريخ . فالحق أن العقاد لم يكتب كلمة واحدة حول الجانب الدرامى الوليد فى هذا العمل ، كما أن شوقى — مع اجتهاده الشديد — لم يتمكن من اكتشاف القوانين الأساسية لهذا النوع الأدبى الجديد . وهذا هو الفرق بينه وبين كاتب آخر كتوفيق الحكيم حين كتب « أهل الكهف » أو « عودة الروح » فمهما أخذنا اليوم على هذين العملين الرائدين ، يتبقى لهما شىء واحد هو أنهما اكتشاف للقوانين الأساسية لكل من المسرح والرواية . أما شوقى فقد بذل أقصى جهود الشاعر الكلاسيكى ، ولكنه لم يستطع أن يتجاوز نفسه وتاريخه ، فسقطت قمبيز وأخواتها فى هاوية التناقض

الحاد بين الشعر والمسرح .

أما من الناحية التاريخية ، فلا شك أن العقاد أصاب توجيه السهام إلى قلب « قمبيز » من حيث هى مسرحية شعرية ذات رداء تاريخى . أصابت سهام العقاد هذا الرداء التاريخى ، ولكن بمعزل عن الجسم الذى لف به هذا الرداء ، وهو المسرحية نفسها . لا أحد يختلف مع العقاد فى أن واجب الشاعر هو أن يسد نقص التاريخ حين يسكت ، وله أن أن يتفنن فى تصوير حقائق التاريخ ليبعثها جديدة . ولا أحد يختلف مع العقاد فى أنه لا يجوز للشاعر أن يتناول الحقائق فيمسخها ويشوهها . ولا أحد يختلف مع العقاد أخيراً فى أن شوقى أجهز على التاريخ الواقعى لمأساة مصر مع الغزو الفارسى ، فأخذ بتفسير هيرودوت اليونانى الذى تعاطف مع قمبيز ضد مصر . وليس المهم هو تزييف الأسماء والأحداث بقدر ما يعنينا — إلى جانب ذلك — تزييف حقيقة مصر والمصريين التى استهدف شوقى أساساً أن يحيطها بإطار من القداسة الوطنية . إن العقاد لا يلف ولا يدور فى محاولته التدليل على أن وطنية شوقى ليست فوق الشبهات بكثير . وهو لا يحاول أن ينال من « علم » شوقى بقدر ما يحاول أن ينال من إحساسه الوطنى بمصر . ولقد أثر نقد العقاد العنيف لهذا الجانب فى الأجيال التالية من مؤرخى الأدب ، حتى إن أحدهم يقول بالحرف فى رسالة عنوانها « المسرحية فى شعر شوقى » ما يلى : « إذا أضفنا إلى هذه الاتجاهات نفسية الشاعر الاجتماعية من اتصال بحياة البلاط والملوك ومدحهم ردحاً طويلاً من الزمن والتغنى بآثارهم ، ومن نزعة إسلامية عامة لا تشعر شعوراً قوياً بالوطنية المصرية ، وإنما بنزعة إسلامية قوامها القومية التركية على الأصح ، ومن نزعة غنائية اتصلت بحياة الشعراء فى الأدب العربى فى تاريخه الطويل ، أمكننا أن نتنبأ باتجاهات مسرح شوقى عامة » (ص ٣٨ — ملحق المقتطف ١٩٤٧ — محمود شوكت) .

وفى هذا التفسير الذى أملاه العقاد على أجيال عديدة ، يميل البعض

إلى اعتباره امتداداً للحساسية الطبقية عند العقاد إزاء شوقى . وبالرغم من أن هذا الاعتبار يعد أحد عناصر التكوين الاجتماعى والفكرى للعقاد ، فإننى لا أستطيع أن أغفل عاملا آخر يمسك بعجلة القيادة المنهجية التى يسير العقاد بمقتضاها فى هذه النقطة . تلك هى عدم تفرقته بين استخدام الأوربيين للتاريخ كعنصر درامى وعنصر فكرى معاً ، يكونان « الرؤيا » الفنية عند الكاتب الأوربى إبان عصر النهضة ، أو العصر الرومانتيكى ، أو العصر الحديث على السواء . كان « التاريخ » عند الفنان الكلاسيكى بأوربا هو رؤيته الحركة الدينامية التى يتطور بها المجتمع . وكانت هذه الرؤية عند الفنان الرومانتيكى « الحنين » إلى الماضى ، والتحليق مع الأحلام . سوف نلاحظ بلا جدال اختلاف شكسبير عن كورنى ، واختلاف كورنى عن راسين ، واختلاف راسين عن فولتير ، واختلاف هؤلاء جميعاً عن شيلى وبيرون ، وهكذا ، إلا أن هذه الاختلافات الجزئية أحياناً ، والشاملة أحياناً أخرى ، لا تخرج عن هذا الاتفاق الجوهرى حول أن التاريخ فى العمل الفنى « رؤيا » إلى العالم . ولم يكن الأمر هكذا مع الكلاسيكية المصرية على يد شوقى . لم يكن التاريخ سوى « مشجب » علق عليه ثيابه الفكرية والشعرية . هذه الثياب التى نتفق مع العقاد إلى أبعد مدى فى تشخيصها ووضعها بمكانها الصحيح ، ولكننا نختلف معه اختلافاً عميقاً فى تعليلها وتحديد أبعادها . هذه الأبعاد التى يمكن إيجازها فى غياب « الرؤيا » الفنية عن مسرح شوقى الشعرى بالرغم من ازدحامه بالتاريخ والشعر جميعاً .

أى أن مسرحية قمبيز لا تسقط فنيًّا لكونها اهتزت عروضيًّا ولغويًّا ، وإنما لأن تناقضاً جوهريًّا حدث بين أدوات شعرها الغنائى المتوارثة ، وبين القالب المسرحى الوافد من أوربا . كما أن هذه المسرحية لم تسقط فكريًّا لكونها أخطأت « تواريخ » الأسماء والأحداث ، وإنما لكونها خلت من الرؤية التاريخية . ومع هذا ، لم تسقط « قمبيز » إلا فى حدود هذين

المعنيين اللذين يدللان — إيجابيا — على المحاولات المستميتة لعملاق الكلاسيكية الجديدة فى شعرنا ، أن تتجاوز الكلاسيكية « عنق الزجاجة » الذى لم تستطع عبوره لاعتبارات حضارية أقوى منها بكثير . وفى معنى آخر لم تسقط ، وإنما هى ارتادت حقلا بكراً يحتمل النجاح والإخفاق فى المدى القصير ، ولكنه حتمى النجاح والإثمار والغنى فى المدى البعيد . لذلك كانت السنوات الخمس الأخيرة فى حياة شوقى هى أخصب فترات عمره فقد عاش خلالها بطولة التجاوز التاريخى لاعتبارات الوجود الذاتى للفرد . ولم تنجح المحاولة ، ولكنه ترك علامة على الطريق ، بل هى العلامة العظيمة التى تشير إلى مأساة الفارس الأول .

هذه المأساة التى ضن منهج العقاد بالإحاطة بها ، إحاطة موضوعية شاملة ، وإنما تلمس الكثير من جزئياتها الصحيحة ، ولكنها لا تؤدى بنا إلى جوهر المأساة . إلا أن العقاد ، سوف يظل أبداً ، ذلك الرائد الذى تمثل بوعى وعمق عظيمين أبعاد عصر النهضة الأدبية الحديثة فى مصر . ومن ثم كان الناقد « الحديث » الذى تصدى مقدمة الجبهة المناضلة فى المعركة ضد الكلاسيكية * .

---

* يهم المؤلف أن يشير إلى أنه أنجز هذا البحث خلال فترة « تفرغه » الذى حصل عليه من وزارة الثقافة عام ١٩٦٥ .

القسم الثالث

بعيداً عن أزمة القصة القصيرة

لا تطمح هذه المجموعة من القصص* فى أن تقدم لوحة شاملة للقصة المصرية القصيرة المعاصرة ، وإنما هى لقطة من زاوية محددة أو قل هى شريحة فى نسيج اختير وفق ترتيب معين . ولقد بدت قصتنا القصيرة منذ وقت قريب وكأنها تعانى أزمة اختناق حادة نتيجة تحول الجيل الأوسط إلى المسرح وانفراد الجيل القديم بالحلبة . ولكن جيلا جديداً فاجأ الحركة الأدبية باقتحام ساحة القصة القصيرة مسلحاً بتجربة شابة حديثة ومعرفة عميقة بأسرار هذا الفن ومعاناة هائلة فى مزج خبرة الحياة بالثقافة وشجاعة كبيرة فى الإقدام على المغامرة . والحق أن هذه الشجاعة هى أهم العناصر التى أريد التركيز عليها ، لأنها كانت شجاعة فى الفن والفكر والسلوك . . فقد أجهز الجيل الجديد إجهازاً شبه تام على البناء التقليدى باتجاهاته المختلفة ، وجرؤ على استخدام بعض الأساليب التكنيكية التى يعدها التقليديون — وهم يمسكون بزمام السلطة الأدبية — شعوذة أو جنوناً . وكذلك تمكن الجيل الجديد من أن يضع يده على جوهر الأدواء التى تعانى منها حياتنا الفكرية ، وكانت الهزيمة التى منيت بها بلادنا مؤخراً مناخاً مأسوياً بشعاً ظلل المواجهات الفكرية للشباب بألوان قاتمة وعنيفة .

---

* راجع الحلقة الأولى من « كتابات معاصرة » التى تضمنت مجموعة من القصص القصيرة لمحمود تيمور ومحمود البدوى وعبد الحميد السحار وثروت أباظة وألفريد فرج وصلاح الدين حافظ وسوريال عبد الملك ويحيى حقى ويوسف الشارونى ونجيب محفوظ ومحمد جبريل ونعيم عطية .

وتخلص الجيل الجديد من سيطرة الناشر الخاصة والعامة على السواء حين أخذ على عاتقه أن يبذل من قوت يومه لكي يرى إنتاجه النور. هذه الشجاعة فى الفن والفكر والسلوك هى التى أثمرت ركاماً من التجارب العميقة الأثر فى مسار القصة المصرية القصيرة حتى إن رائداً كبيراً كنجيب محفوظ قد تشبع برائحة المناخ الجديد فواكب أكثر الأجيال تطوراً فى تجاربهم.

أردت أن أقول إنه إذا كانت القصة المصرية القصيرة قد واجهت إحدى أزماتها منذ وقت قريب فإنها قد استطاعت بفضل الجيل الجديد أن تتغلب على أزمتها خلقاً ونقداً وتذوقاً ونشراً .. فقد عاد إلى ميدان القصة القصيرة بعض من هجروه فيما سبق لظرف أو لآخر. وازدهرت الساحة من جديد بنشاط قصصى وافر ، وليست هذه المجموعة إلا شريحة فى هذا النسيج القديم الجديد.

ولأول وهلة تبدو لنا أربعة اتجاهات رئيسية تحكم هذه الشريحة القصصية إن جاز التعبير : الاتجاه التقليدى الذى تمثله أقاصيص محمود تيمور ومحمود البدوى والسحار وثروت أباظة ، والاتجاه الواقعى ويمثله فى هذه المجموعة الفريد فرج وصلاح الدين حافظ وسوريال عبد الملك ، فالاتجاه التعبيرى وتمثله قصتا يحيى حقى ويوسف الشارونى ، ثم الاتجاه التجريدى ويمثله نجيب محفوظ ونعيم عطية ومحمد جبريل . والحق أن هذه التسميات كلها خطوط عريضة ترفض التصنيف المتعسف ، فالاتجاه التقليدى مثلا ليس فى واقع الأمر اتجاهاً واحداً وإنما هو يضم الكاتب الكلاسيكى والكاتب الرومانسى جنباً إلى جنب ، وإنما قصدت من كلمة « تقليدى » أن كلاسيكية هذا أو رومانسية ذاك لم تعد تساير التطور الجديد للقصة القصيرة ، باتجاهاتها المختلفة . وكذلك الأمر فى الاتجاه التجريدى ، فليس هناك اتجاه واحد بهذا الاسم ، وإنما هو اجتهاد شخصى فى تتبع بعض السمات المشتركة فى القصة المصرية الحديثة

وإن كان أهم سماتها هو التنوع والتفرد البالغين . وإذن فليس المقصود بهذا التقسيم إلى أربعة اتجاهات إلا التحديد – العام – لمسار القصة القصيرة المعاصرة فى مصر ، وهو أقرب فى تصورى أن يكون مساراً « جغرافياً » منه إلى المسار التاريخى . فهذه الاتجاهات تتجاور بعضها إلى جانب بعض كخطوط لوحة واحدة لها تاريخها الخاص مع الفنان من ناحية ، والفن الذى تصدر عنه من ناحية أخرى ، ولكن هذا التاريخ الخاص بكل خط على حدة يندمج فى التاريخ العام والشامل للوحة ، فى جغرافيتها بمعنى أدق ، أى فى لحظة حضورها الراهن بأبعادها التى توحى بها وتومئ إليها المسافة بين خط وآخر ودرجة اللون والإيقاع ، إلى غير ذلك . فرحلتنا النقدية – من ثم – ستكون رحلة فى المكان أكثر منها رحلة فى الزمان ، لن تكون « حساباً » تاريخياً وإنما « اكتشافاً » لأبعاد اللحظة الحاضرة . ومعنى هذا أننا لا نفصل بين الزمان والمكان فصلا ميكانيكياً جامدا ، فكلاهما مضمر فى الآخر بصورة من الصور ، ولكن نقطة الانطلاق فى رحلتنا هى الحيز المكانى المشترك بين هذه الاتجاهات المختلفة فيما بينها على نحو غاية فى التعقيد . . فهى تختلف أحياناً اختلافاً جذرياً عميقاً ، والجذور تشير إلى التاريخ ، ولكنها بنفس المقدار وأكثر تشير إلى الأرض ، إلى الطينة الواحدة التى غذت الجميع وأثمرت الكل .

الاتجاه التقليدى :

يتفرع هذا الاتجاه عن أصول مختلفة ، ولكنها تعود فتلتقى فى أنها وصلت بالفن إلى طريق مسدود يحتمل التكرار ولكنه يمتنع عن الابتكار . ذلك أن الخامة الفنية تتبدى فى كامل ثوريتها حين تصبح قادرة على تشكيل رؤيا الفنان بما يتلاءم مع روح العصر الذى يعيشه . ولا ريب أن تجربة الحياة والفن عند رائدين كتيمور والبدوى قد مرت بدورات كثيرة منذ أن كانت بذرة الخلق جنيناً يكتوى القلب بآلام مخاضه الأول إلى أن شبت ثورة

ناضجة غيرت وجه الحياة الأدبية فى الثلاثينات من هذا القرن . ولكن الثورة ما إن تتحول مع الزمن إلى « نظام » حتى تخمد فيها جذوة الكشف الجديد ، وتؤول إلى نوع من الجفاف فالعقم والبوار ، ما دامت طاقتها لم تعد قادرة على إعطاء الجديد . هكذا كانت القصة الموبسانية القصيرة التى ارتادها محمود تيمور فى الأدب المصرى الحديث ، كشفا جديداً أسهم مع بقية الأشكال — أو الكشوف — الأدبية الجديدة فى تقويض معالم الرؤية القديمة التى سادت الأدب والحياة . أسهمت القصة الموبسانية القصيرة على يدى تيمور فى شق الطريق الصعب لنمو فن جديد لا يعتمد على الأسجاع والمحسنات البديعية والأساليب البيانية من جناس وطباق ومجاز واستعارة التى كانت فى زمانها «اتجاهاً تقليدياً» وصل بالأدب العربى فى مصر إلى طريق مسدود يحتمل التكرار والإملال وتعز عليه أسباب الابتكار والإبداع . . فأقبل تيمور وزملاؤه لتضرب معاولهم الضربة القاضية لهذا البناء المتهالك والآيل للسقوط فى آن ، وقد كان البناء — فى أدب المقامات والرسائل والخطب — بناء متهالكاً لا لأن القدم وحده قد ترك عليه بصمات الضعف والشيخوخة ، وإنما لكونه لم يعد تعبيراً حيًّا عن روح العصر الجديد ، وأمسى آيلا للسقوط على سكانه من مبدعى الأدب ومتذوقيه على السواء . كانت القصة الموبسانية تعتمد فى نسيجها اللغوى على أرق الألفاظ إلى درجة الهمس واختيار التركيب الناصع بغير سجع ، كما اعتمدت على هيكل له بداية ووسط ونهاية تحكمه عقدة تركزت فيها كافة خيوط البداية وآلت أزمتها نحو الانفراج فيما يسمى بلحظة التنوير عند الخاتمة . والحق أن هذا البناء المتأثر خطا الكاتب الفرنسى جى دى موبسان استطاع أن يؤسس فنًّا جديداً فى اللغة العربية ، وأن يؤسسه على أنقاض زخرفة كلاسيكية من الأنغام المصنوعة ، وذلك بتوجيه اللغة حروفاً وتراكيب فى خدمة السياق المؤدى إلى « حبكة » الأقصوصة ، على النقيض من أهداف الأدب التقليدى الذى كان يرصع أحجار اللغة —

أى حروفها المعجمية المحفوظة– بما يناسب الرنين الموسيقى المطلوب . وقد استطاع تيمور ومعاصروه من المجددين أن يقتربوا بأبنيتهم الجديدة من « الحياة » الحقيقية التى يحياها البشر ، بالرغم من الصدع الذى أحدثوه فى هياكل الأبنية المتوارثة ، والصدمة التى فاجأوا بها الأذواق الأدبية السائدة . ولقد كان اقترابهم من الحياة هو الباب الوحيد الذى دخلوا منه إلى أفئدة قرائهم ، ذلك أن ما أحدثوه فى الحقل الأدبى شبيه بما نسميه الآن « موجة جديدة » بكل ما يعنيه التعبير من رفض للقديم « المتكامل » وتبنى الجديد « المجهول » والغامض والذى ما يزال فى المهد قابلا للنمو والتطور . ولكن جيل تيمور بعد معاناة هائلة صمد فى الميدان ولم يفر ، واكتسب كل يوم أرضاً سحبها من تحت أقدام التقليديين . واكتسب الأدب المصرى فى ذلك اليوم الباكر « كينونته » الفنية فأصبح لدينا الحق فى أن نسمى هذه الأشكال « العجيبة » وقتها فنوناً ، كما أصبح لدينا الحق فى تسمية مبدعيها فنانين . . ولم يكن « الفن المصرى » كمصطلح قد عرف من قبل أن « يغامر » هيكل والحكيم وتيمور وغيرهم بارتياد هذا الطريق العظيم .

واستقرت القصة الموبسانية القصيرة إلى جانب غيرها من أشكال الفن الجديد ، واستوت أبنيتها ربع قرن أو يزيد فناً سائداً حتى أتمت دورتها وأصبحت « تراثاً » لا بد من تجاوزه مع هدير الحياة الجديدة . ولكن الرواد يضعفون دائماً أمام خطواتهم الأولى فتظل آثار معاركهم مع من سبقوهم واضحة جلية فى بقية أعمالهم طول العمر ، ولابد من جيل جديد وموجة جديدة يتخطى بها الأدب والفن هذه الآثار القديمة الباقية . ولعل قصة « هدية العرس » التى تصافحنا بها هذه المجموعة لمحمود تيمور من أقوى الشواهد التى تدلل على أن الفتح الرائد الذى مثله كاتبها يوماً قد أصبح منذ فترة ليس بالقصيرة « طريقاً مسدوداً » يكرر صاحبه نفس الخطوة القديمة التى خطاها فلا يأتينا بجديد مهما بلغ به العناء بل هو

يشارك فى « اتجاه تقليدى » سبقه الزمن وأصبح وقع الأقدام فيه غير كاف لإثبات الوجود . فى قصة « هدية العرس » يلتقط تيمور كالعهد به تفصيلة إنسانية من تفاصيل الحياة هى قصة صراع الأجيال ترويها عجوز وهى تودع الحياة . فلقد أبت الجدة إلا أن تهدى حفيدها شيئاً عزيزاً على نفسها نذرت أن تحتفظ به طالما كانت على قيد الحياة لتمنحه إياه فى أروع لحظات عمره ، لحظة الزفاف . ويتأنى تيمور كشأنه دائماً فى تصوير طرفى الصراع ، فالحفيد غارق إلى أذنيه فى ضجيج الحفل ، والجدة غارقة إلى أذنيها فى لجة الذكريات . وتحين لحظة الفراق حيث يقبل الصحاب « لاختطاف » العريس إلى أحضان عروسه ، وتتعقد الخيوط كلها فى اللحظة الفاصلة بين عهدين ، بل بين جيلين . ذلك أن الجدة — بمشقة بالغة — تصل إلى حفيدها وتعطيه هديتها وسط الضجيج والزحام . وكانت الهدية قطعة مجسدة من ذكرياتها ، من الماضى ، حذاءه الأبيض الصغير عندما كان طفلا يحبو على ركبتيها . . ما أعمق الهوة وأبعد المسافة بين اليوم والأمس ! لقد تجسدت هذه الهوة وتلك المسافة فى ضحكات المدعوين من الشباب ، وهى ضحكات تحمل فى ثناياها وفى تدافع أصحابها « لاختطاف » العريس نغمة ساخرة . هو الزمن الذى يسخر على الوجوه الشابة الضاحكة الراكضة نحو غدها ، أما أنا — هكذا أخال الجدة تهمس — فأين غدى ؟ وأطل عليها الغد فى صورة أليمة ، رأت بعينيها هدية العمر الطويل تتحطم تحت الأقدام وسط الزحام ، كان الحذاء الصغير قد انزلق من الأيدى « وواصل الموكب سيره دون أن يلقى بالا لما حدث » ، وتحولت الذكرى إلى حطام .

وأشهد أننى غالبت دموعى وأنا أقرأ القصة مرتين ، فلقد أحسست بكاتبها يبذل قصارى جهده الفنى لتجاوز النفس . . دون جدوى . فبالرغم من أن تيمور قد حاول فيها أن يبتعد كثيراً أو قليلا عن خطواته الأولى ، فإنه لم يستطع أن يتخلص من « الزمن » . بل إن أهمية هذه القصة فى

اعتقادى أنها أشبه باعترافات بعض الأدباء الكبار الذين يرمزون بالوقائع المحددة إلى آفاق غير محدودة . تلك قيمتها الحقيقية ، إنها أومأت من بعيد بما يعتلج فى صدر الرائد الذى أدى واجبه على خير وجه ، ولكن طوفان الزمن لا يترك له حتى الذكريات . فالماضى والمستقبل هما طرفا الصراع فى « هدية العرس » ، والذكريات هى الإطار الفنى المرغوب ، يحدد البداية ويركز العقدة . . ثم تكون المفاجأة هى النهاية المريحة ، هى لحظة التنوير . هذه القصة فى نظرى هى الحد الأقصى الذى يستطيع أن يصل إليه رائد كتيمور يرى النهر الدافق بالحياة الأدبية والفنية ، ويلحظ أنه فى وضع أليم : هوذا الذى فجر النبع يوماً لم يعد فى اتجاه التيار الرئيسى للحياة . حياتنا التى تعقدت بما لا يتواءم مع القصة الموبسانية كشكل من أشكال التعبير وموقف من الحياة . وجاءت هذه القصة اعترافاً جميلا يشى بصدق كاتبها مع نفسه ومع الحياة ، فالموجة الجديدة التى أسهم فى تحريكها يوماً قد آلت دورتها مع الزمن إلى الركود . وأخشى ما يخشاه فنان كبير أن يسهم — وهو بعد حى — فى سد الطريق ، بأن يتحول إلى حجر عثرة أمام الأجيال الفنية الجديدة .

ولا يختلف الأمر فى الكثير عند السحار والبدوى عما هو عليه عند تيمور ، من حيث إن ثلاثتهم منضوون تحت لواء الاتجاه التقليدى فى كتابة القصة القصيرة . . ولكن العبء يزداد ثقلا على كاهل السحار والبدوى لأن الزمن لم يباعد بينهم وبين الجيل المعاصر إلى الدرجة التى يخرجان بها عن إطار الصورة . ولكن « الفن » هو الذى باعد بينهم وبين أن يكونا معبرين تعبيراً حياً متجدداً عن العصر الذى نعيش فيه . أى أنه إذا كنا نستطيع أن نتفهم موقف تيمور الذى ينفصل زمانه عن زماننا انفصالا عميقاً ، فإننا لا نستطيع أن نتقبل موقف السحار والبدوى اللذين يتجاور زمانهما مع زماننا تجاوراً أدى بزميل لهما هو نجيب محفوظ أن يلحق بالركب الفنى الجديد . فما السر فى أن يتخلف السحار أو البدوى

عن الركب هذا التخلف الذى نلاحظه فى قصتيهما ؟

من كهف الذكريات أيضاً تدلف إلينا « فاتنة النيل » و « ليلة فى شنغهاى » . وباختيار « الماضى » زمناً للقصة يحدد كاتبها مقدماً موقفه من الحاضر والمستقبل . وعندما تصبح « جعبة » الذكريات هى النبع الذى ينهل منه الفنان ، فإننا حينئذ لا نفرق كثيراً بين الاعتراف الجميل لمحمود تيمور حيث يسلم بانتهاء دورة الزمن إلى خاتمة المطاف وإن لم يعلن بدء دورة جديدة . . وبين رحلة السحار والبدوى إلى عهد الهوى والشباب . ولا يحدد « الماضى » فى القصة موقف الكاتب فحسب — وهو الانطواء القريب من الاستسلام — وإنما هو يحدد بالضرورة بناءها الفنى وهو غالباً قالب الذكريات سواء كانت حلماً فى النوم أو اليقظة. وهو قالب أبعد ما يكون عن تيار الشعور الذى يعتمد على التداعى النفسى أما الذكريات فستتداعى تداعياً ذهنياً بالرغم من تشابههما فى أداة التعبير التى يدعوها السينمائيون بالفلاش باك . هكذا تتسلل الرومانتيكية المصرية التقليدية إلى قصة « فاتنة النيل » فيبدؤها الراوى بأسلوب يشى عن ضمير الغائب ، وهو الضمير القلق المعذب قلقاً ضبابياً باهتاً وعذاباً لا تدفئه الجيوب المتورمة بالنقود ولا تخفف من وطأته الآهات المحملة برحيق الجنس . هو ، الغائب ؛ وحيد لا يدرى أحد سر وحدته ، مهجور ولا يعلم أحد سبب هجرانه . هو البرجوازى المتألق يلمع جبينه بآيات العز والجاه ، ولكن الفراغ يطارده أينما ذهب ، حتى إذا دخل أحد الملاهى باحثاً عن لا شىء جذب انتباهه جذباً عنيفاً ذلك المشهد المؤسى الذى تمثل فى اعتلاء راقصة مصرية قدمها المذيع باسم فاتنة النيل وهى أبعد ما تكون عن الفتنة ، تهز ردفيها الثقيلين فتثير الرثاء إن لم يكن الاشمئزاز . لذلك كانت دهشة الجرسون السورى بالغة حين طلب منه أن يفتح « لبرميل » النيل — لا فاتنته — زجاجة شمبانيا كاملة ، ومضى لا يلوى على شىء وما تزال سلوى القديمة تنازع البرميل صورة الراقصة للفاتنة التى كانتها يوماً

فى أحد كازينوهات القاهرة القريبة من الجامعة . أيامها كان فتى صغيراً يطلب العلم وجن جنوناً بهذا الجسد الرخص كأى مراهق تعربد الرغبة فى أعماقه ولكنها تبرز على السطح فى صورة الحب العذرى الخالد والعاطفة الجياشة الملتهبة . أيامها قال لها : « أحبك . . . أريد أن أتزوجك » فقالت له « اسمع . . . لا أريد أن أراك هنا ، ولا أحب أن تضيع وقتى » . . وها هى ذى الأيام تمضى وقد تحولت سلوى إلى مسخ شوهته الليالى السود ، وتحول هو إلى رجل أعمال مرموق له « حافظة منتفخة » ، ولكنه يشبهها فى لحظة واحدة فقط حين تعوى الوحدة والفراغ والملل فى أعماقه فلا يردد صداها أحد . وتلك هى « بقايا » الرومانتيكية المصرية التقليدية : الغربة والماضى والوحدة والهجران ، واختيار الراقصة غير الناجحة – كالمومس تماماً – نموذجاً للضياع الأبدى .

ومن هذه الزاوية تلتقى « فاتنة النيل » مع « ليلة فى شنغهاى » لمحمود البدوى . . فالغربة هى المشهد الرئيسى الذى آثره الفنان حين جعل من رحلته إلى الصين – كرحلة السحار إلى دمشق – ديكوراً جمالياً لأقصوصته . وعبق الشرق فى شنغهاى ودمشق هو العبير الرومانتيكى للغرباء على مر العصور والأجيال . وليست الذكريات فى قصة البدوى مجرد فلاش باك يعود بالراوى إلى ضمير الغائب فى رحلة زمنية تقصر أو تطول ، وإنما الذكريات هنا هى القصة كلها ، لا لأنها تنطق بضمير المتكلم فحسب بل لأنها تدخل من زاوية أخرى فى أدب الرحلات الذى أطلعنا الكاتب فيما مضى على بعض صفحاته فى كتاب « مدينة الأحلام » . وتلتقى قصة البدوى مع قصة السحار للمرة الثالثة – بعد الغربة والذكريات – فى اتخاذ « المرأة » محوراً فنياً . وقصدت بالمرأة « الأنثى » لا مجرد كونها كائناً بشرياً . وتلتقى القصتان أخيراً فى « المصادفة » التى جمعت البطل بحبيبة المراهقة « فاتنة النيل » وهى أيضاً التى جمعت البطل بالصينية الجميلة فى « ليلة فى شنغهاى » . وعندما تلتقى إحدى قصص عبد الحميد جودة

السحار بإحدى قصص محمود البدوى هذه اللقاءات مجتمعة فإن شيئاً خطيراً فى حياة محمود البدوى يكون قد حدث . ذلك أن الجذور التى نبت منها السحار تختلف اختلافاً أكاد أقول كيفيًّا عن الجذور التى أثمرت البدوى . فأصداء التاريخ القديم وبطولاته ، والعقيدة الدينية وروحانيتها هى التى تصنف إنتاج السحار عموماً فى تلك الدائرة المتأرجحة بين الكلاسيكية والرومانتيكية . . فى حين كان الينبوع الواقعى والتجربة اليومية هى الخامة الرئيسية لإنتاج البدوى بعيداً عن جوركى قريباً من تشيكوف . ولذلك يدهش الباحث دهشة صادقة وهو يرصد هذه الظاهرة العصيَّة أمامى على التحليل الآن . فصاحب « الذئاب الجائعة » من العسير أن أتصوره – فى مساره الطبيعى – صاحب « ليلة فى شنغهاى » فقد كان محمود البدوى رائداً بحق للقصة الواقعية القصيرة فى مصر جنباً إلى جنب مع طاهر لاشين ويحيى حقى وشحاته وعيسى عبيد وأحمد خيرى سعيد . وعندما آلت القصة الموبسانية إلى الجمود لم يشذ تيمور عن أصولها العريقة بل حاول قدر استطاعته أن يتجاوز نفسه دون جدوى . ولكن البدوى قد تحول فيما أعتقد – وأرجو أن أكون مخطئاً – عن القصة التشيكوفية الأصيلة التى نهل منها خصوبته الأولى . كانت قصصه الباكرة شرائح حية من الحياة فى نماذجها العادية البسيطة فيغير بأسلوبه العذب القريب من الشعر نظرتنا إليها . ولم يكن يعمد إلى بناء « فخم » من الحبكات والعقد والمفاجآت وإنما كان يخترق السطح الخارجى للأشياء بأشعة غير مرئية فيطلعنا على رؤى ما أغناها ، رؤى تبلغ بها الشفافية حدًّا تذوب به الحواجز بين بداية القصة ومنتهاها ، فلا نحس غير تسربها إلى وجداننا فى رفق وتمددها فى حنايانا بهدوء . أين البدوى القديم إذن من هذا البدوى الجديد الغريب علينا كل الغرابة ، وهو يحكى لنا إحدى لياليه فى شنغهاى حين خرج من فندقه فى زيارة لقصر الثقافة ، فإذا هو يشاهد جمعاً محتشداً حول فتاة رائعة الجمال يسهب فى سرد محاسنها . ولما عاد إلى

الفندق لم يحتمل المكوث فيه طويلا واتجه مرة أخرى إلى القصر حيث كانت الفتاة الجميلة ما تزال فى مكانها فاستأذنها فى أن تصحبه لمشاهدة المكتبة . ولكن الوقت لم يكن مناسباً لذلك فاصطحبها — أو اصطحبته — إلى شوارع شنغهاى فدخلا إحدى حاناتها لتناول الطعام وسرقهما الوقت بطبيعة الحال فتجاهلا عنوان الفندق الذى يقيم فيه واستضافته الفتاة بمنزلها ليبيت ليلته . وبعد الشاى والحديث تقدمته الصينية الجميلة إلى غرفة النوم المخصصة للضيوف ، فلم يطاوعه النوم وظل ساهراً ، وقبل الفجر غلبنى النعاس وأحسست بما يشبه الحلم . . بشفتين حارتين تلامسان شفتى فى قبلة حلوة . . واستدارت ذراعان ناحلتان على صدرى . . وأحسست بضمة لم أشعر بمثل لذتها فى حياتى ، ولما فتح عينيه لم يجد أحداً بجواره وما زال يتساءل أكان حلما أم حقيقة ، حتى إذا خرج من البيت فى الصباح فوجئ بالفندق الذى يقيم به يقع فى الواجهة المقابلة .

ولا تخرج القصة على هذا النحو عن الحدود التقليدية للرومانتيكية المصرية من محمود كامل إلى إحسان عبد القدوس ، وهو اتجاه لا علاقة له إطلاقا بتراث البدوى القديم وجذوره العميقة الأغوار . إن القصة هنا تبدو كما لو كانت « حلم يقظة » لمراهق استبد به الظمأ الجنسي ، ولا فرق بين أن تكون المرأة هنا أجنبية وفى قصة السحار مصرية أو أن تكون الذكرى ليلة واحدة أو ربيعاً كاملا من العمر أو أن تكون المرأة راقصة ضائعة أو امرأة مثقفة ذات مستوى اجتماعى .

والغريب حقاً أن يتجاوز كاتب مثل إحسان عبد القدوس أعتاب هذا الاتجاه إلى آفاق أكثر رحابة وعمقاً وتجاوباً مع العصر الجديد الذى نعيشه ، فى حين يتحول رائد كبير كمحمود البدوى عن نبعه الخصب إلى هذا التيار العقيم . وهو عقيم لأنه ينسحب من دوامة الحياة وموجاتها المضطربة لينطوى مستسلماً فى ركن أمين بكهف الذكريات ، بعد أن مزق كافة الأوصال والوشائج التى كانت تربط — بحبل سرى — ما بينه وبين الحياة .

ولا يكاد يقدم الاتجاه التقليدى المحافظ دليلا على إمكانية مشاركته فى صنع لوحة القصة المصرية القصيرة — فى هذه المجموعة — إلا بقصة ثروت أباظة « ثمن المشروب » . فبالرغم من أن أعمال هذا الكاتب فى مجموعها تنتمى إلى الرؤية الرومانسية للحياة فإنه حاول ويحاول فى هذه القصة أن يجدد شباب هذه الرؤية فيضيف إليها ويمزج بها ما من شأنه أن يخلق مركباً جديداً يبتعد كثيراً أو قليلا عن الرومانتيكية القديمة . وإذا كانت أعمال السحار فى مجموعها تقف موقفاً وسطاً بين الكلاسيكية والرومانتيكية وذلك بانشغاله فى نسج هذه الأعمال ببطولات التاريخ والعقيدة الدينية فإن ثروت أباظة يقف هو الآخر موقفاً وسطاً ، ولكن بين الواقعية والرومانسية . . لأنه مع انشغاله فى نسج أعماله بالعقيدة الدينية لا يغفل الواقع المحيط به ولا يرتكز على دعامة من التاريخ . ولذلك يتفق أباظة والسحار معاً فى زاوية من زوايا الرؤية هى أن تنطوى الأقصوصة على « عبرة » ما ، ذاك يعطيها من التاريخ ، وهذا يعطيها من الواقع . تلك العبرة التى لا نجدها عند محمود البدوى فى قصته « ليلة فى شنغهاى » نلمسها فى وضوح بيّن عند السحار فى « فاتنة الليل » التى كاد فيها أن يباشر القول ، كما نلمسها عند ثروت أباظة فى « ثمن المشروب » وإن تخفت . ولكن السحار بعد ذلك يعتمد على « الحدوتة » اعتماداً كاملا ، فى حين يميل أباظة إلى المزج بين « النموذج البشري » الذى تحفل به الآداب الواقعية ، « والحدوتة » التى تحفل بها القصة الموبسانية . وتدور قصة « ثمن المشروب » حول شخصية رئيسية هى الشيخ حمدان الذى عرفته القرية وليّاً من الأولياء يستغيث به الكبار والصغار ، الرجال والنساء ، من كل ديانة وملة ، يحل للجميع مشاكلهم طول الأسبوع فإذا أقبلت نهايته ترك القرية بمشاكلها إلى الليلة الحمراء التى يدبرها له صديقه عمران بالمنصورة . ولا يعرف أحد من أين يرتدى عمران هذا حلته الأنيقة ، ومن أين يجلب لبيته هذا الرزق الوفير ، وكيف أتيحت له هذه السطوة والنفوذ ؟!

على أن الدنيا لا تستقر على حال ، فإذا بعمران الذى كان يهيئ الليلة الحمراء لصديقه العزيز ، يعانى ويلات الفقر حين مرض أحد أطفاله ولم يعد يستطيع إلا أن يشكك فنجان القهوة وكأس الخمر ولكنه لن يستطيع هذه الليلة – وقد أقبل الشيخ حمدان كعادته – أن يهيئ ليلة عامرة بالشراب كما كان يفعل فى غابر الأيام . وهكذا راح يتململ معلناً ألا رغبة له فى الجلوس « بالحجرة » وهى المكان المعد فيما مضى للمزاج . وأبى مزاج الشيخ حمدان إلا أن يشرب وهو لا يعلم من حقيقة الأمر شيئاً ، وأبى عمران بدوره أن يخيب له أملا وطلب إلى الله ألا يشرب حمدان أكثر من كأس أو كأسين . ويشرب حمدان أكثر وأكثر ويلح فى الرجاء أن يلعب ويلعب ، فقد رزقه الله هذه الليلة بمال وفير لم يتعب نفسه فى عده ، لقد باع الأرز والذرة « وكان معى مبلغ كبير لا أذكركم ، ووضعت الفلوس على بعضها البعض ولم أعد ... الله يسترك يا عمران عد الفلوس لأنى أصبحت لا أستطيع العد » . وعد عمران النقود بعد أن احتجز لنفسه منها ما شاءت له الصدفة أن يحتجز ، وعاد الشيخ حمدان إلى قريته ، وفى الصباح أخذ يتذكر حساب الأمس إيراداً وصرفاً ، وأدرك فى غير عناء أن صديقه عمران « يحب أن يفخر بأنه لا يمكن أن يسمح لأحد أن يقدم له مشروباً ولا يرده . . إنه فعلا لا بد أن يرد المشروب . . رجل طيب عمران وكريم وحساس . . الله يجازيه » .

وفى هذه الحدود يبتعد ثروت أباظة عن القصة – الحدوتة ، ليقترب من القصة – الصورة ، أى أن أبعاد « ثمن المشروب » لا تتبدى لنا فى سياق طولى للزمن ومن خلال ضمير منفرد بالنطق . . وإنما تتبدى لنا فى حالة « تكوّن » كاللوحة تماماً تنطق على ألسنة ضمائر ثلاثة : حمدان وعمران وتلك الشخصية الخافية بينهما . . . هى محاولة تجديدية بلا ريب فى مزج الأزمنة بحيث إنها لم تتحول فى يدى الفنان إلى ذكرى « ماضية » ولا إلى نبوءة « مستقبلة » ولا إلى تسجيل « حاضر » . . وإنما امتزج

الماضى بالحاضر بالمستقبل فى عجينة واحدة اتخذت من السرد أساساً لبناء العمل الفنى ، وجاء الحوار القليل بالفصحى كجزء لا ينفصل عن السرد . والنموذج البشرى هو عماد الصورة التى أجاد رسمها ثروت أباظة ، وهو من هذه الزاوية يميل نحو الواقعية فى التصوير ولكنه يميل أكثر إلى ما يسمى بالنمطية الفنية التى تختزل الشخصية فى سمات فكرية عامة . وقد أطلعنا الكاتب على الوجه الآخر للإنسان وكأنه أراد أن يقدم لنا الكائن البشرى « قناعاً » تفلت حقيقته الإنسانية من بين أصابع الفقر والتعاسة . والمصادفة هنا هى الديكور الذى يعنى الفنان بتزيينه، ومن هذه الزاوية تميل القصة نحو الرومانسية ، ولكنها الرومانسية التى تعتمد على المفاجأة الموبسانية التقليدية . فلولا أن الشيخ حمدان قد باع أرزه وملأ حافظته فى تلك الليلة ، لما اكتشفنا حقيقة القناع الذى يخفى الوجه الحقيقى لعمران . بل إن ثروت أباظة باستخدامه للأزمنة الثلاثة حاول أن يصوغ شخصية واحدة من وجهى حمدان وعمران فى قناع واحد . . أى أنه إذا كان الشيخ حمدان يبدو طيلة الأسبوع وليًّا من الأولياء فى قريته ، ثم يقضى ليلة حمراء بعيداً عن العيون ، فإن عمران هو وجهه الآخر الذى يبدو للجميع أنه لا يرضى لأحد أن يدفع « ثمن المشروب » فى حين يسرق بالجملة ما يعادل أثمان المشاريب التى تجرعها فى حياته . هما إذن شخصية واحدة وقناع واحد شارك فى خلق ذلك الصوت الثالث بينهما ولا يكاد يبين . وتلك أخيراً هى « العبرة » التى يود ثروت أباظة أن يفضى بها إلينا فى صمت، أو فى همس قريب من الصمت . وهو بذلك لا يخرج عن الاتجاه التقليدى فى كتابة القصة ، ولكنه يقدم نموذجاً رفيعاً لهذا الاتجاه يستطيع أن يشارك بفاعلية أكبر فى صنع لوحة القصة المصرية القصيرة . إن قصة ثروت أباظة وحدها هى التى تندرج فى خانة الاتجاه التقليدى وتشذ عنه فى الوقت نفسه ، وهى فى انتمائها وغربتها على هذا الاتجاه إنما تقدم الدليل على إمكانية قيام هذا الاتجاه بواجبه فى تطوير قصتنا القصيرة . . لو أنها

تخلت عن التقاليد المو بسانية وأحلام اليقظة . فلعل التحرر النسبي فى «ثمن المشروب» هو الذى أنقذها من رتابة الرومانتيكية التقليدية واقترب بها من أبواب الحياة .

الاتجاه الواقعى :

ليس الاتجاه التقليدى اتجاهاً جمالياً فحسب ، وإنما هو صياغة جمالية مركبة من عناصر نفسية وذهنية واجتماعية وحضارية تشابكت فيما بينها على نحو غاية فى التعقيد ، وعبرت أخلص تعبير وأصدقه عن مرحلتين فى حياة المجتمع المصرى الحديث : المرحلة الأولى هى مرحلة التناقض مع الصياغة الإقطاعية لهذا المجتمع ، وتلك هى مرحلة البرجوازية الثورية كما انعكست فى القصة القصيرة الكلاسيكية بشكل عام ، والأقصوصة الموبسانية بشكل خاص . والمرحلة الثانية هى مرحلة «الاستقرار» البرجوازى والتحول بالفكرة الليبرالية إلى «نظام» انعكس بدوره على القصة القصيرة الرومانتيكية بمختلف ألوانها . ولقد دخل المجتمع المصرى منذ أواسط الأربعينات مرحلة جديدة من مراحل تطوره باحتدام حركة التحرر الوطنى وإنجاز الجانب الأكبر من مهام الثورة البرجوازية طيلة الخمسينات . وكان لابد للاتجاه المعبر عن مرحلة ما قبل الثورة ألا يكون هو اللسان المعبر عن مسار هذه الثورة بكل متناقضاتها . . إذ هو يفقد تلقائياً القدرة على النطق باسم المجتمع الجديد سواء وهو بعد جنين يتشكل فى نضاليات الشعب المصرى أو وهو ثمرة واقعية ملموسة لهذا النضال . وحين يفقد الفن همزة الوصل بينه وبين «حركة» المجتمع أى أن يفقد هذه القدرة الفذة على رؤية المستقبل من مجهر الحاضر ، فإنه يتحول إلى «تراث» من الممكن للأديب الجديد ولابد له من استلهامه كجزء لا ينفصل من ماضى الإبداع المصرى فى الفن والحياة . ولكنه حين يخرج من دنيا التراث ليمارس وظيفة الوجود الحى والحضور الخلاق ، فإنه يجنى على دوره

وتاريخه إذ هو يصبح عائقاً فى وجه التقدم الفنى باعتباره عنصراً « محافظاً » بطبيعته . وفى أروع نماذجه لا يزيد على كونه اتجاهاً تقليدياً يسهم حقاً فى صنع اللوحة الفنية المعاصرة للمجتمع المصرى ، ولكن مساهمته تقتصر على التعبير عن الوجه التقليدى والمحافظ لهذا المجتمع . ولقد أدت القصة الكلاسيكية الرائدة دورها وانتهت ، وكذلك الأمر فى القصة الرومانتيكية ، إذ كان كلاهما تعبيراً أميناً عن تناقضات المجتمع القديم بمرحلتيه : المأزومة والمستقرة . ومن الطبيعى أن تثمر تفاعلات الحركة الاجتماعية والفنية أكثر الصياغات الجمالية قدرة على امتصاص الواقع الجنينى للمجتمع الجديد ، وأكثرها قدرة على الاستجابة للواقع الوليد بعدئذ . وكانت الرومانسية الاشتراكية فالواقعية النقدية ثم الواقعية الاشتراكية هى الصياغات التى تبادلت التعبير عن الحركة الديناميه لمجتمعنا الجديد .

ولا ريب أن الأدباء الواقعيين — على اختلاف ألوانهم — كانوا فى جملتهم كتاباً برجوازيين ؛ من حيث تكوينهم الاجتماعى والنفسى والثقافى ، وبالرغم من انتمائهم الفكرى — بدرجات متفاوتة — إلى قضايا الجماهير الشعبية . هذه النقطة غاية فى الأهمية ، لأن الواقعية فى معظم إنتاجهم لم تكن معادلا جمالياً للاشتراكية ، وإنما كانت اجتهاداً برجوازىّ المنبت والنشأة لحل ما يسمى بقضية العدل الاجتماعى . وتنبع أهمية هذه النقطة ثانية لأن نشأة كتاب الواقعية وثقافتهم انعكست بصورة من الصور على ما أبدعوه من أدب وفن أخذ حيناً فكرة النموذج البشرى الضائع عن الرومانسية ، وأخذ حيناً آخر النسيج المألوف للحياة اليومية من القصة التشيكوفية ، وأخذ حيناً ثالثاً البناء المحكم عن القصة الموبسانية . أى أن الأدب الواقعى فى مجمله قد تأثر غاية التأثر بالإبداع البرجوازى . وقد تختلف درجات التأثر ونوعيته من كاتب إلى آخر ، وقد يختفى التأثر تحت طبقات كثيفة . ولكن الحقيقة الفنية التى لا سبيل إلى إنكارها هى أن الأدب الواقعى فى بلادنا قد نهل من ينبوع البرجوازية المصرية ، الأدبى

والفنى . وهو تأثر مشروع لا يلقى ظلاً من شبهة على هذا الأدب . وإنما لا بد لنا من سبر أغوار هذا التأثر حتى نتمكن من رصد ميراثنا الفنى رصداً سليماً يقينا شر الانحراف بتقويماتنا النقدية انحرافاً مثالياً مدمراً .
على أن الأدب الواقعى لم يرث الفن البرجوازى وحده . وإنما أضاف إلى أخذه عنه رفضه الكثير من عناصره . رفض العقدة الموبسانية والمفاجأة المصنوعة التى تنفرج بها الأزمة عند كتاب القصة الكلاسيكية . ورفض الرؤية الشعرية للحياة الكثيفة بطبيعتها ، كما رفض ضباب الحلم والذكريات فى القصة الرومانسية . ذلك أن الرؤية الواقعية الجديدة تقوم على المواجهة والتحدى والتغيير بدلا من الانطواء والاستسلام واللامبالاة .
وكانت هذه الرؤية فى بدء ظهورها « موجة جديدة » تبدت فى أعمال الجيل الأوسط بين نهاية الأربعينات ونهاية الخمسينات . وكانت قد تبنت منظوراً فكرياً جديداً يتسق مع المرحلة الجديدة من تطور المجتمع . وكانت هذه الرؤية أخيراً ومن حيث الجوهر ودون الدخول فى التفاصيل بشيراً بالاشتراكية كحل موضوعى لأزمة المجتمع . هكذا اختفت من تفاصيلها الحبكة التيمورية والشفافية المأثورة عن محمود البدوى والحزن الرومانسى الفاجع عند محمود كامل. وإنما كان شحاتة وعيسى عبيد وطاهر لاشين هم أقرب الجذور القادرة على إمدادها بماء الحياة الواقعية وأصالتها .
وحل النموذج البشرى المسحوق اجتماعياً محل النموذج الرومانسى الضائع عاطفياً . وحل ديكور الفقر والبؤس والتعاسة بكل كثافتها وغلظتها محل المناخ التشيكوفى برقته العذبة ومرارته الهادئة . وحلت النهاية السعيدة المتفائلة فى بعض الأعمال الواقعية متناقضة مع المقدمات السوداء كنوع من « النبوءة » بما ينبغى أن يكون عليه الحال ، بينما ظلت النهاية القاتمة تظل أعمالاً واقعية أخرى كنوع من « التحريض » غير المباشر على ضرورة تغيير ما هو قائم . ولذلك تأرجحت المدرسة الواقعية فى صياغتها الجمالية بين أسلوب اليوتوبيا وأسلوب التحقيق الصحفى. ولم يكن الاختلاف

بين الأسلوبين مجرد اختلاف جمالى محض وإنما كان بنفس القدر اختلافاً فى زاوية الرؤية والموقف من الحياة . ولا أكاد أرى بين أعمال لطفى الخولى ونعمان عاشور ومحمد صدقى وعبد الله الطوخى وفاروق منيب وفهمى حسين وغيرهم ما يعد خروجاً على هذين الاحتمالين فى مجالات التعبير الواقعى . ولا يشذ على القاعدة ويؤكدها بامتيازه وتفرده معاً سوى يوسف إدريس ، فقد استطاع أن يشق لنفسه طريقاً خاصًّا ابتداء من « أرخص ليالى » إلى « مسحوق الهمس » لا يعتمد على النماذج المعدة سلفاً فى الآداب الاشتراكية . أما بقية أبناء جيله فإن أعمالهم فى غالبيتها تعد سجلاً دقيقاً لانتصارات الواقعية وهى بعد موجة جديدة : وانتكاساتها حين آلت دورتها إلى انتهاء . فاليوتوبيا التى بشرت بالمجتمع الجديد فقدت طاقتها على التنبؤ ولم يبق من أنقاضها إلا أسوار « المدينة الفاضلة » أى دورها الغنائى الحماسى الأجوف ، وبعبارة أخرى أصبحت هيكلا عظيماً خالياً من حرارة اللحم والدم . وكذلك التحقيق الصحفى الذى سجل فيما مضى قتامة المجتمع القديم لم يعد له من اسمه إلا الجانب الخبرى الهاتف بآخر الأنباء ، وبمعنى آخر تخلى عن صوته الصارخ فى البرية أن نعد طريق التغيير ، وأصبح تسجيلا لكل تصفيق حاد وهتاف متواصل . ويؤدى هذا بنا إلى القول أن الواقعية فقدت ثوريتها ولم تعد قادرة على مواكبة التطور الاجتماعى لبلادنا . فهل حقًّا تجاوز تطورنا الاجتماعى « الاتجاه الواقعى » فى جوهره كصياغة جمالية لمرحلتنا التاريخية الراهنة ؟ أى أن السؤال فى كلمات أخرى يستفسر عما إذا كانت الواقعية نفسها كمذهب أدبى قد نضب معينها بحيث إنها لم تعد الاستجابة الفنية المعاصرة لنبض أمتنا ؟

تجيب النماذج المختارة فى هذه المجموعة ، لألفريد فرج وسوريال عبد الملك وصلاح الدين حافظ ، إجابات مختلفة ومتفقة فى آن : إن المجتمع المصرى بكل تناقضات مرحلة التحول التى يعانيها لم يتجاوز بعد

أسوار الواقعية ، ولكنه يفسح إلى جانبها مكاناً لموجات جديدة غيرها . والواقعية بدورها ما تزال لديها القدرة على تجسيد بعض تناقضاتنا المعاصرة بشرط أن تجدد من شبابها الفنى بما يتلاءم مع خصائص مرحلة التحول . وتتفق إجابات ألفريد فرج وسوريال عبد الملك وصلاح الدين حافظ فى الرد على تحدى المرحلة الجديدة بمنطق يغاير إلى حد كبير منطق الواقعية التقليدية التى اختتمت حياتها بالعقم والبوار . رفض المنطق الجديد من المنطق القديم أفكاراً رئيسية مثل « البطل الإيجابى » و « النهاية المتفائلة » و « التبسيط غير المحدود » . فلقد كان من شأن المدينة الفاضلة التى يشيدها الواقعيون التقليديون أن تبنى بين أعمدتها بطلا عملاقاً هو تمثال كاريكاتورى لعامل أو فلاح أو لأى كادح كان ، جوّف الفنان داخله ليحشوه بما شاء له من الشعارات الثورية . ولا يحتاج البطل بعد ذلك إلا إلى إدارة الزنبرك حتى ينطق باسم صاحبه ومبادئه . وإذا كانت هذه الصياغة للبطولة قد أدت دوراً سياسياً فى وقت ما ، فإنها قد أخفقت فنياً فى التدليل على « إيجابيتها » لأن البطل على هذا النحو فوق أنه لا يمت إلى الواقع المراد تغييره بصلة من الصلات ، فإنه فى أحيان كثيرة يؤدى دوراً رومانتيكياً تضليلياً. وعلى غير هذا النحو قدم ألفريد فرج بطله « عبد التواب » فى قصة « السمسار » . إنه يجسد فيه مفارقة إنسانية عامرة بالسلب لا بالإيجاب ، « فعبد التواب » يتواضع مستواه الذهنى تواضعاً لا حد له حين يتعرض له أحد الأشقياء عند عودته من السوق بعد أن اشترى حماراً فيوهمه النعمانى بأنه قد كسب الصفقة بما لايقاس . ويستطرد النعمانى فى لعبته حتى ليوهم عبد التواب بأنه قد أدى له خدمة لاتقدر بتثمينه للحمار ، ومن ثم فهو يطلب أتعابه عن هذه « السمسرة ». ولا يقدم لنا ألفريد « عبيطاً » من بلهاء القرية حتى لنظن أنه يمنح النعمانى المحتال هذه السمسرة المزعومة عن طيب خاطر . وإنما هما يتشاجران شجاراً غير متوقع يتدخل فيه السابله من أهل القرية العائدين

من السوق والحقول . وينتهى الأمر بأن يدفع عبد التواب المسكين خمسة قروش للنعمانى الذى أجاد مع أخيه هذه التمثيلية . ولكن عبد التواب لم يكن يسرد الواقعة هكذا على من يسأله عن ثمن الحمار ، وإنما كان يباهى بأنه اشتراه برخص التراب وخدع السمسار أيضاً فلم يعطه سوى خمسة قروش . هذا هو « الفلاح » كما صاغه ألفريد فرج فى بطولة « سلبية » إن جاز التعبير : أو هى بطولة حملت تناقضا كامناً فى الأعماق فجاءت بطولة حية زاخرة بالحياة وليست تجويفاً مثقلا بالشعارات فى بطن تمثال كاريكاتورى . وهكذا الأمر فى قصة « أطفال الذئاب » لسوريال عبد الملك : لقد أكلت الذئاب طفل عمران الخفير ، وأكل الضابط قلب الذئب ، ولم يعد قادراً على انتشال لحم ابنه من جوف أحد . كان يتصور أنه يستطيع ذلك حين قتلت القرية أطفال الذئاب ودفنتهم فى الجرن ، ولكن الكلاب كانت قد سبقته إلى هناك . وعند ما حاول أن يطاردها أقبل الكونستابل فى ركب الداورية واستحث عمران إلى الدوار حيث مال عليه شيخ الخفراء وفى يده طبق به قطعة صغيرة من اللحم . وهكذا انتهت جثة ابنه إلى هذا المكان الحصين من أمعاء رئيسه « ياليتك الحبر يا عمران . . . حتى الكونستابل المتعلم » . . وتنهد قوى عمران تماماً فقد خذلته الحياة بمعدل سرعتها المذهل خذلاناً كاملا . والفنان يقدم لنا هذا البطل « السلبى » إن جاز التعبير ثانية : مرادفاً لتعقد الحياة وانعدام الاتساق فى تضاعيفها بحيث إن رجلا غلبانا مثل عمران يفقد مستقبله المرموز إليه بالطفل فى دورة سريعة متلاحقة لا ينقذه من دورانها شىء . وكذلك الأمر فى « عم ميهوب » بطل قصة « عمار يا مصر » لصلاح الدين حافظ . إنه يعيش حياته من القرية إلى البندر فى هذه العربة التى كانت تنهب الأرض نهباً فيما مضى من الأيام عندما كانت « أحلامهم » عربة جديدة يسوقها مع أحلامه التى لا تعرف حدوداً . ولكن اليوم جاء بعد عشرين عاماً وأمست « أحلامهم » أثقل خطواً من دواب القرية :

وها هى ذى وسائل المواصلات الأخرى تحاذيها فى سرعة البرق وتسبقها « وسرح عم ميهوب ، وتاه بعيداً وهو لا يصدق أن اليوم الذى يجب أن يترك فيه أحلامه قد جاء » . تلك هى النهاية الأسيفة حقاً ، ولكنها النهاية المحتومة لهذا البطل الذى صاغه الكاتب فى لحظة « السلب » من لحظات وجوده إن جاز التعبير مرة ثالثة ، هى لحظة التغير من جهة ، ولكنها لحظة الموات فى الجهة المقابلة . إنها لحظة التغير أى الحركة الإيجابية إلى أمام بالنسبة لما هو « عام شامل » ولكنها لحظة السكون الأبدى والحركة السلبية إلى الخلف بالنسبة لما هو « خاص وفردى » فى حياة عم ميهوب .

ولا شك أن هذه السلبية بمختلف درجاتها وزواياها هى نبرة جديدة فى النغم الواقعى . وأدباء هذا الاتجاه لا يتورطون فى نفس الأحبولة التى سقط فيها من سبقوهم ، أحبولة النظرة الآحادية الجانب ، أحبولة التجويف الخاوى من اللحم والدم فى الشخصية الفنية حتى إنها تتحول إلى تمثال كاريكاتورى مثقل بالشعارات . فقد كان رد الفعل الممكن هو أن تتخذ البطولة السلبية هذا الطريق الأجوف ، والآحادى الجانب فتصبح كالبطولة الإيجابية المجوفة والقصيرة النظر والممعنة فى السطحية ، أى تتحول إلى تمثال جديد ينطق بالشعارات السلبية . ولكن أدباء الواقعية الجديدة قد تلافوا هذا الخطأ الفادح بأن أقاموا جسراً بين ما هو سلبى فى أبطالهم . وبعثوا فى شخصياتهم الفنية حركة ديناميةتتفاعل بواسطتها السلبيات والإيجابيات تفاعلا معقداً لا يثمر ذلك التبسيط المبتذل الذى عرفناه زمناً . فلا ريب أن « النموذج البشرى المسحوق اجتماعيا » هو هو لم يتغير من الواقعية القديمة إلى الواقعية الجديدة ، هو عماد القصة القصيرة المستظلة براية الواقعية المصرية إلى الآن . ولكنه نموذج معقد يتجاور فيه النعمانى وعبد التواب عند ألفريد فرج ، ويتحد فيه الطفل والذئب عند سوريال عبد الملك ، وتصبح العربة وعم ميهوب شيئاً واحداً فى مواجهة « عربيات النهاردة » كما يقول الابن فى قصة صلاح الدين حافظ . لم تعد الخيوط

متوازية فى وضوح ، ولا طرفا الصراع يمثلان النقائض الاجتماعية بصورة محددة ومباشرة . وإنما نحن لا نكاد نرى فى ديكورات « السمسار » و « أطفال الذئاب » و « عماريا مصر » أية معالم لقوى الشر التى تسحق الشخصية : ولكن هذه المعالم بدلا من الحضور التقريرى المباشر قد اختارت التخفى فى النسيج العام للقصة حتى لنشعر بأنفاسها تلفحنا دون أن نعثر على بصمات أصابعها أو آثار أقدامها . ولعل هذا ما يباعد بين هذه القصص وبين أن تكون يوتوبيات أو تحقيقات صحفية ، فهى لا تتنبأ ولا تسجل ، ولكنها تواكب لحظتنا الحضارية المعاصرة مواكبة دينامية عميقة ، شاهدة على الماضى وتومئ بالمستقبل . . ولكنها فى شهادتها وإيماءاتها لا تهتف ولا تقرر وإنما تجسد وتعمق وتكثف . على ذلك فإن « النهاية المتفائلة » التى كانت كليشيهاً يختم به كاتب اليوتوبيا قصصه و « النهاية القاتمة » التى كانت كليشهاً يختم به كاتب التحقيق الصحفى قصصه . . . لم تعد نهايات حتمية وحاسمة فى أعمال الواقعية الجديدة ، فنحن نرثى ونبتسم لعبد التواب وحماره ، ونحن نشق ونسعد لعمران وطفله القادم ، ونفرح ونأسى لعم ميهوب وعربته : نهايات أكثر « واقعية » مما كانت عليه نهايات الواقعية القديمة ، لأنها تحمل فى ثناياها جدلية الحياة وتكشف فى إنسانها عن أغواره العميقة . بل إن هذا «الجدل» بمعناه الفنى الخصب يزاوج بين المدلول المباشر لمأساة عم ميهوب وأزمة المجتمع الذى يعيش فيه منتقلا بكافة جوانبه إلى مرحلة جديدة من مراحل تطوره . وقد اختار الكاتب بوعى نافذ لحظة «الانتقال» هذه بوجهيها الفردى والاجتماعى حتى يطلعنا على صورة مركبة من صور الحياة وأبعادها المتنزعة لاعلى لقطة ممعنة فى التبسيط المخل بقوانين الحياة وجوهرها الأعمق . ولقد اختار الكتاب الثلاثة « الريف » كأرضية للعمل الفنى ، ولعله من الناحية الموضوعية البحتة أصلح المواد وأغناها بأسرار مرحلة الانتقال ، حيث تحجب أدوات الريف المتقنة الوجه الحقيقى للمدينة . وقد تم ذلك بغير

أن يتحول الريف فى أيديهم إلى أنشودة رومانسية . والملاحظة الهامة الأخيرة على « الاتجاه الواقعى » الجديد، القادر على المساهمة فى تشكيل رؤيتنا الفنية المعاصرة هى أنه يجمع بين أكثر من جيل ، ويأخذ عن أكثر من اتجاه . فألفريد فرج قد شارك يوماً فى تحريك « الموجة الجديدة » الواقعية عند بداية ظهورها ، وهو إلى اليوم يشارك فى تجديد شبابها الفنى ، بينما نجد كاتباً آخر كصلاح الدين حافظ يدخل باب الفن القصصى بعد جيل كامل من بداية هذه الموجة ، ولكنه يؤثر الدخول مزوداً بالرؤية الواقعية فى أكثر تجسيداتها تعبيراً عن حياتنا الجديدة . ولقد ترتب على التحام الأجيال وتفاعلها أن الأسوار والحدود المقامة سلفاً لما يسمى بالرومانسية الاشتراكية والواقعية النقدية والواقعية الاشتراكية ، لم تجد لنفسها ما تقوم بتسويره وتحديده . فالنهاية المتفائلة فى قصة « أطفال الذئاب » تشى بأن صاحبها أراد أن يكون واقعياً اشتراكياً ، ولكنها تشى فى نفس الوقت بأن صاحبها قد أراد شيئاً وأراد الفن شيئاً آخر .. فالنسيج المكثف فى مهارة ودقة طيلة القصة لا يؤدى بالضرورة إلى هذه النهاية المصنوعة صنعاً ، فلا ريب أن ليلة عامرة بالجنس يقضيها عمران مع زوجته لن تقضى مطلقاً على مأساة الطفل والذئاب . وهى المأساة التى تتكامل وتؤدى دورها الفنى عندما يقضم الكونستابل لحم الذئب ويهمس عمران لنفسه فيما يشبه المونولوج الداخلى لحناً جنائزياً على ابنه الذى تأكد له بشكل حاد أنه مات . تعكس نهاية القصة إذن — على النحو الذى أراده لها مؤلفها وهو أن ينفذ عمران أمر شيخ الخفراء بأن يذهب إلى البيت لينسل طفلا جديداً — تعكس هذه النهاية صراعاً مريراً بين المفهوم التقليدى للواقعية ، فالخاتمة التى شاءها سوريال عبد الملك تكاد تصرخ بكلمة المستقبل ، وبين المفهوم الجديد للواقعية الذى تبدى لنا فى مقدرة الكاتب على اختيار التفاصيل والنموذج الإنسانى والحدث اختياراً حراً عميقاً . إن التناقض بين النسيج الكلى لقصة « الأطفال والذئاب » وبين

نهايتها يعكس ضراوة الصراع بين القديم والجديد فى أعماق الكاتب الواحد . ويؤكد أن الأسوار العتيقة تتهاوى : ولكنها تترك آثاراً ورواسب قبل اكتمال الحدود الجديدة .

الاتجاه التعبيرى :

لم ينفرد الاتجاه الواقعى بمهمة التبشير بمجتمع جديد وعصر جديد ، وإنما كانت الواقعية صوتاً مباشراً فى هذا الصدد عثر فى نماذج الآداب الاشتراكية وفكرها على صياغة جاهزة عليه احتذاؤها والاقتداء بها وإن لم أقل محاكاتها وتقليدها كما حدث فى الأغلب الأعم . وكما كان الأدب الروسى الكلاسيكى ملهماً لعيون الواقعية النقدية فى أدبنا الحديث ، كذلك كان الأدب السوفييتى — وأدب جوركى على وجه الخصوص — ملهماً لعيون الرومانسية الاشتراكية والواقعية الاشتراكية فى هذا الأدب . على أن الفرق الماثل بين مستوى الأدب الروسى الكلاسيكى الشامخ والأدب السوفييتى الوليد قد انعكس بدوره على مستوى الأدب المصرى الواقعى الرائد فى الثلاثينات ومستوى الأدب الواقعى التقليدى فى الأربعينات والخمسينات . فلقد كان الأدب السوفييتى جنيناً يحبو مع مولد الثورة الاشتراكية يعانى أهوال التجربة الأولى والواقع البكر . وكان الأدب المصرى لا يزال يتنفس فى مجتمع برجوازى راسخ ومستقر ، حتى إذا جاءت الثورة كان عليها هى الأخرى أن تخلص معالمه من ملامح الإقطاع والملكية والاستعمار أى أن تدعم وجهه البرجوازى . وتلك هى المفارقة بين الأدب « النموذج » الذى نقل عنه واقعيونا الاشتراكيون متناسين أنه أدب يتنفس بناء المجتمع الاشتراكى ، وبين أنهم يبدعون أدبا « واقعياً » فى مجتمع الثورة البرجوازية . ولذلك كان ارتفاع النبرة فى صوت الواقعية السوفييتية له ما يبرره ، بينما كان هذا الصوت المرتفع فى واقعيتنا إغراقاً فى المثالية من حيث أرادها الكتاب واقعية .

غير أن ذلك كله لا ينفى أن الاتجاه الواقعى قام على نحو من الأنحاء بمهمة التحضير والتبشير بمجتمع جديد ، ولكنى أردت القول إنه لم ينفرد بأداء هذه المهمة ، وإنما كانت هناك تجارب طليعية أبدعتها جماعات صغيرة من الأدباء والفنانين فى الأربعينات ، شاركت هى الأخرى — على طريقتها الخاصة — فى إدانة القديم والتنبؤ بالجديد . ولم تكن طريقتها الخاصة هذه إبداعاً خالصاً من التأثر بغيرها من الآداب الأجنبية ، فالحق أن حضارتنا الفنية بأسرها منذ نهايات القرن الماضى وبواكير القرن العشرين ، قد تأثرت بالحضارة الفنية فى الغرب تأثراً بالغاً وأصبح هذا التأثر المشروع عنصراً جوهرياً من عناصرها . ولكن الاتجاه التجريبى فى جيل الأربعينات برغم تأثره بكافكا وإليوت وسترندبرج كان اتجاهاً « تجريبياً » بمعنى أن تجربة الخلق فيه تعتمد أساساً على ما تضيفه الذات المبدعة ، بعكس تجربة الخلق « الواقعى » حيث تعتمد أساساً على التأثير الخارجى . وقاد هذا الاتجاه خلقاً ونقداً وتذوقاً مجموعة صغيرة من الشباب المثقف غير المنعزل عن اضطراب مجتمعه بين القديم والجديد « المجهول » من أمثال يوسف الشارونى وعباس أحمد وإدوار الخراط وفتحى غانم وكامل زهيرى ومجدى وهبة وبدر الديب ورمسيس يونان وألبير قصيرى وأنور كامل وجورج حنين . وقد اختلفت بينهم درجات التأثر والموهبة كما تنوعت ثقافاتهم ورؤاهم بحيث إننا لا نضع أسماءهم جنباً إلى جنب إلا من قبيل « التمايز » بينهم وبين أقرانهم ومجايليهم من أبناء الواقعية . فالحق أنه فى اللحظة التى يجتمعون فيها حول مائدة « التجريب » يتفرقون على التو انطلاقا من الفكرة التجريبية نفسها ، فهى تطمح إلى نوع من التفرد الموغل فى الذاتية للدرجة التى يصعب معها تصنيفهم فى خانة واحدة . وقد كانوا فى مجموعهم أبناء ثقافة « تقدمية » تتطرف حيناً وتعتدل أحياناً ، ولكنها فى جملتها تتبنى البصيرة التقدمية فى رؤية الحركة الاجتماعية . وهى فى الوقت نفسه — وإخلاصا عميقاً منها لراية التجريب فى الفن — لم تحاول قط أن ترسم

حدوداً واضحة للمجتمع الجديد ، لم ترسم أسواراً لمدينة فاضلة ولم تكتب تحقيقاً صحفياً معتماً مدعماً بالوثائق المعادية للمجتمع القديم . وإنما هي اكتفت ــ فكرياً ــ بالإشارة إلى ذلك « المجهول » فى باطن الغيب الاجتماعى . وكانت معضلتها الفنية هى أنها رفضت كافة الأبنية الذوقية والجمالية المعاصرة لها رفضاً شاملا ونهائياً . ولم يكن التأثر بكاتب عظيم مثل كافكا شيئاً ميسوراً لأن الخامة الفنية التى شكلت رؤيته الخاصة فى الإبداع لا علاقة بينها وبين الخامة الفنية التى يتحتم على الفنان المصرى أن يشكلها على نحو مغاير ، وإنما كانت المساهمة الحقيقية لكاتب مثل كافكا هى منهجه وروحه لا أسلوبه ومضمونه .

وكان التجريب يستوجب قدراً من الحرية يتيح للفنان أقصى حالات التفرد فى الإبداع ، وإن تسبب من ناحية أخرى فى إزعاج الذوق الفنى بما يشبه الصدمة . ولقد تضمنت تجارب ذلك النفر من الطليعيين حقها فى « التعدد » منذ أقرت منهجها التجريبى ، واشتمل هذا التعدد من زاوية رئيسية على مبدأ تقليب كافة وجهات النظر ورؤية الشىء الواحد من كافة جوانبه وانعدام اليقين أو القطع أو الحسم أو الحتمية . ولذلك خلت هذه التجارب فى غالبيتها من « قانون الإيمان » سواء كان قانوناً سماوياً أو أرضياً ، وقد خلت بذلك من الثبات والسكونية والديمومة . وكان البديل للقانون بما يفيده من محدودية واستقرار ذلك « الحدس » و « التدفق » و « الصيرورة » التى تطالعنا بها الحياة بآفاقها الأكثر رحابة وعمقاً من كل قانون جزئى موقوت وكل قانون كلى دائم .

وقد برز من بين ركام هذه التجارب ما تواضع النقاد على تسميته بالاتجاه التعبيرى . وهو الاتجاه الذى ارتاده فى وقت مبكر وبصورة من الصور الفنان يحيى حقى فى مجموعته « دماء وطين » ، وجاء من بعده يوسف الشارونى الذى كتب فى أواخر الأربعينات « أيام الرعب » و « الطريق إلى المعتقل » و« دفاع منتصف الليل »، وهى ثلاث من أروع ما كتب فى

باب القصة المصرية القصيرة على الإطلاق ، بل هى من الناحية التاريخية البحتة تعد صفحة جديدة، ونقطة تحول فى تاريخ قصتنا القصيرة . كانت هذه القصص الثلاثة « علامة طريق » بين مجموعة التجارب الطليعية التى أبدعها جيل يوسف الشارونى ، ذلك أنها كانت فتحاً للاتجاه التعبيرى الذى لم يُتحْ له مناخنا الحضارى فرصة تحوله إلى تيار أو حركة جماعية . وانقطع يحيى حقى أو كاد أن ينقطع عن مواصلة الإبداع القصصى حتى فاجأنا مع بداية عام ١٩٦١ بقصة « الفراش الشاغر » التى أعدها أعظم ما جادت به القريحة الخلاقة المبدعة ليحيى حقى . وكذلك انقطع يوسف الشارونى أو كاد أن ينقطع عن مواصلة « الاتجاه التعبيرى » فى القصة القصيرة حتى فاجأنا مع بداية عام ١٩٦٣ بقصة « الزحام » التى أعدها امتداداً لمنهجه التجريبى قبل ذلك التاريخ بخمسة عشر عاماً .

ويصف معجم بنجوين الفنى الاتجاه التعبيرى بقوله إنه « البحث عن تعبيرية الأسلوب بواسطة المبالغات والتحريفات فى الخط واللون ، وهو أيضاً تخلٍّ متعمد عن النزعة الطبيعية الكامنة فى التأثيرية من أجل أسلوب مبسط يحمل أثراً انفعاليّاً أكبر » . ولذلك فإنى أدرج أعمال كافكا تحت هذا الوصف العام فى مجال الفنون التشكيلية ، بنفس القدر الذى يضع به كبار النقاد ومؤرخو الأدب ، أعمال المسرحى السويدى سترندبرج . ولست أدرى على وجه اليقين هل يشكل كافكا عنصراً هامّاً من عناصر الثقافة الفنية عند يحيى حقى ؟ وإن كان التعاطف الواضح بين هذا الرائد وشباب الجيل الجديد من الطليعيين المصريين يشى بانفتاحه على أصول تجاربهم وجذورها الثقافية . ولكنى بالنسبة ليوسف الشارونى على يقين تام من ثقافته الكافكاوية ، هو وبقية معاصريه من الجيل التجريبى فى الأربعينات . ولكن كافكا وإليوت وسترندبرج وغيرهم لم يمثلوا أمام يحيى حقى أو يوسف الشارونى نموذجاً أدبيّاً يحتذى ، وإنما منهجاً فى التجربة

الفنية وروحاً للخلق الجمالى .

هكذا تبدو لى قصة « الفراش الشاغر » مثالا حيًّا عميق الدلالة على اتخاذ التعبيرية فى أدب يحيى حقى منهجاً فى الإبداع . إنها ليست تطبيقاً حرفيًّا لمقولة فلسفية جامدة فى عالم الجمال عند التعبيريين ، ولا هى محاكاة عابدة صامتة أمام جلال التجربة الكافكاوية فى الخلق الفنى . وإنما هى امتزاج مركب شديد التعقيد بين مواد أولية مصرية صميمة وتكوين فنى يندرج تلقائيًّا فى تراث التعبيريين الأصلاء . ولعل هذا الارتباط الدينامى العميق بين الشكل والمضمون هو الدافع الأول للدكتور لويس عوض أن يقدم هذه القصة عند نشرها للمرة الأولى بمجلة الكاتب (عدد أبريل ١٩٦١) بقوله : « السلبية أم الخبائث كلها ، هى التى تنحدر بضحيتها إلى الحضيض ، إنها عدوة المجتمع ، قاتلة لكرامة الإنسان ؛ وإمالة رأس القارئ لحظة على الهوة ليدرك بشاعتها وقاية له من الوقوع فيها ؛ وإيقاظ لقدرته على المشاركة الإنسانية وتبصير له بنعمة الجمال ؛ ما أحلى التنفس فى الهواء الطلق بعد الاختناق فى الجحور المسمومة . وخير أداة لبلوغ هذا الغرض هو الرمز ، والأدب العربى فى تطوره الحديث ينبغى أن يألف كل الأساليب » . ولا أدرى إلى الآن أكانت هذه الأسطر اعتذاراً عن كاتب القصة ، أم كانت رهبة التجربة الجديدة . ولكنى أقول إنه بالرغم من أن « الفراش الشاغر » تعد فى نظرى أقوى ماجادت به قريحة يحيى حقى ، فإننى أقول فى الوقت نفسه إنها ليست إلا امتداداً أكثر تطوراً لـ « قصة فى سجن » و « أبو فودة » المنشورتين بمجموعته « دماء وطين » .

يعتمد الشكل فى قصة « الفراش الشاغر » — كما هو الحال فى القصتين المذكورتين — على التقاط الجزئيات المادية المحسوسة فى أقدر لحظات تعبيرها عن الكليات المعنوية المجردة . فمن بين الدكاكين المتراصة فى الشارع الصغير الضيق يبرز الكاتب إلى ساحة الوجود الفنى دكّان بعينه

لحانوتى « عموم قسم الإمامين » حيث تسكن قبالته على وجه الدقة هذه الأسرة الغريبة الأطوار من بين مئات الأسر المقيمة فى الحى العتيق . ذاك دكان عجيب بمكانه بين الدكاكين المباركة التى تبيع خيرات الله ، وهذه أسرة عجيبة لا يعرف الجيران سرها بعد أن حيرتهم بين الرثاء لتعاستها والحسد على موفور رزقها . ويترك الفنان تجارة الموت بعد أن حدد جغرافيتها من موقع الأسرة فيأخذ فى تفصيل مأساتها التى تنتهى فى خاتمة المطاف بأحد نعوش الدكان القمىء . أى أن تاجر الموت هو البداية والنهاية ، وما بينهما تقبع هذه الأسرة المسكينة ، أو على وجه أدق يقيم نجمها اللامع الذى خبا مع الأيام . يشرق النجم فى سماء العائلة كبقية النجوم فى جميع الأسر . وإذا هو يستقبل إخفاقه النفسى الأول وهو بعد طفل حين ورث عن الدنيا أباً يكبر أمه . وتحقق إخفاقه وتجسد فى عجزه عن تكملة دراسته الجامعية فى التجارة والآداب والحقوق ، فكان لابد له من عمل آخر يقيه شر البطالة ، ولا عمل لمن يعيش فى بحبوحة سوى الزواج . وبعيداً عن قائمة الجيران والأقارب والمعارف اختار زوجته بنتاً فقيرة لمستأجر أطيان يجيئهم كلما حل عليه دفع قسط من الأقساط . ولم تكن الفتاة عذراء فلقد سبق لها الزواج من آخر لم يهنأ بأسبوع العرس إذ مات ميتة ثأر قديم . وفى ليلته الأولى مع هذه الفتاة الفقيرة الساذجة الخام كانت منيته : فقد أثبتت أنها امرأة ولا كل النساء ، أستاذة فى تفجير متعة الحس تفجيراً لم يثبت له ولم يثبت معه أنه رجل كباقى الرجال . وبصقت عليه الفتاة الفقيرة الملتهبة ومضت . ولا يدرى نجم العائلة مبره الدامى « إنه سليل أسرة كفت عن الإعطاء ، يريد كأسا ينهلها جرعة واحدة دون أن تلتصق بشفته كدودة العلق » . وانتابه مرض لم يفصح عن كنهه الطب ، طالت قامته وازدادت نحافته وانحنى إلى الأمام قليلا « لم يجد الفتى بعدها لمتعته إشباعاً ولا لجرحه لساناً يلعقه إلا فى أحضان تاجرات الهوى » . ووقع بصره مصادفة — أو عمداً — على الدكان الكئيب

أمام منزلهم والصبى الواقف على بابه يشيع الأموات كما يلهو الصغار من أقرانه مع الفتيات الصغيرات . وتوثقت عرى صداقة غريبة بين نجم العائلة وصبى الحانوتى قبل فى نهايتها الغلام أن يصطحب النجم إلى الجثث قبل دفنها . أى سر كامن فيه يدفعه إلى مواجهة الموت هذه المواجهة الشاذة ؟ لم يتساءل الفنان هكذا ، وإنما هو يلتقط من الجزئيات المادية المحسوسة أقدر لحظاتها تعبيراً عن هذا السؤال . وذات يوم أدرك الصبى أن النجم لا يستطيع فراقه « ورأى ابتسامته تزداد رقة ووداعة ، ونظرته تعسيلا وجسده ارتخاء » فاخترق الأعماق المطوية على سرها الأبدى : ببصيرة تاجر الموت، ونفاذ الصبا الباكر ووضع كلتا يديه على قشرة المأساة ينزعها بلا رفق . قال له : « سلم نفسك إلى إن كنت حائراً بها : لا تتدلل ولا تخف فداخل الدكان ظلام فيه نعش كبير يسعنا نحن الاثنين ». وقد تخلع القشرة ، ولكن الجذر الدموى الدفين يظل عالقاً بتربته دافئاً ، فما إن تعرضه لبرودة الموت حتى يتخثر وينهار . هكذا انهدت قوى النجم وهو يزدرد ريقه شغفاً بما قال الفتى عن « ميت اليوم » : عروس تعطرت فى الحمام مع البلانة ثم أسلمت الروح ! وتوالى نباح الصوت المتحشرج . عن لونها ، وعن قبرها ، وتوالى همس الوحش الرابض فى أعماق الصبى « بشرط أن تقبل » . وتسلل فى جوف الظلام شبحان ، فقد خبا النجم وسقط ، وكان سقوطه عظيماً . ويختتم يحيى حتى « فاجعته » المروعة برسالة قادمة من المستشفى فى الصباح تقول لأسرته إن نجمها قد هوى ليلا وإن فراشه أصبح شاغراً ينتظر نزيلا جديداً . وكانت هذه الأسطر نهاية النهاية التى أطلعنا الفنان على جزء منها منذ البداية فقد رأينا سيارة « مرهقة الروح والجسد كحبلى اختنق داخلها جنينها ، غيرها يلد الحياة أما هى فتلد الموت » رأينا هذه السيارة تأتى كل شهر لتلفظ النجم النحيل الممتقع الوجه الزائغ البصر والدائم التربص بمكر للحظة يسترد فيها حريته لينطلق يبحث عن عدو لئيم حطم روحه ووعيه ومنطقه ، رأينا هذا

النجم يدفعه حارس يسيطر عليه . وبعد ساعتين ينزل الحارس وبرفقته النجم الذى يعود إلى ركوب السيارة ، ولكنه إذا احتل مقعده فيها « أخذ يتوجع بخفوت ويئن أنيناً متقطعاً مكتوماً كأنه عائد من سفر طويل على ظهر دابة عرجاء فوجد فراشه المعهود ينتظره » . تلك هى نهاية ما قبل النهاية ، أما الرسالة القادمة من المستشفى تعلن موته فإنها نهاية ما بعد النهاية . أو أن كليهما نهاية واحدة لها وجهان : أحدهما فى المقدمة ، والآخر عند الخاتمة . وهذا ما يشكل البناء التعبيرى فى قصة يحيى حقى : إنه ليس مجموعة من نقلات الفلاش باك ، وإنما هو يبنى القصة من ذرات مشتتة هنا وهناك ، لا تضيره المساحة الزمنية فى شىء حتى ليبدأ من طفولة النجم الآفل حيث لم يكن يتلفظ باسم والده ويكتفى بأن يشير إليه بـ « هو » إلى أن يتهاوى النجم فى محيط بلا قرار . لا يلجأ إلى الحلم أو الذكريات ولا حتى الفلاش باك ليبرز هذا « التراكم » الثقيل من الجزئيات المبعثرة لأنه لا يروى ماضياً بالذات . . بل هو يكثف الحياة فى تكاملها ، فى لحظاتها المتتابعة ولو صارت دهراً ، فى خطوطها التى تبدو من الخارج حشداً من المبالغات والتحريفات . ولكنها فى بساطة أسلوبها تمنح أثراً انفعالياً أكبر من اللقطة الفوتوغرافية ، المعقولة والطبيعية . إن المألوف والعادى فى « الفراش الشاغر » يصبح غير مألوف وبعيداً عن الاعتياد . لا يحتفظ الفنان بالنسب التقليدية للزمان والمكان ، وإن احتفظ بإيقاع « الحياة » . هو بعيد كل البعد عن الواقعية ، ولكنه لا يستبدل بالواقع مجردات ، وإنما هو يعيد ترتيب الواقع وتنسيقه بالصورة « التعبيرية » التى تؤدى أثرها الانفعالى الأكبر ، من خلال اتساق الخطوط الأبسط . لذلك كانت هذه الصورة تركيبية فى غير تعقيد ، كثيفة بغير تجريد . وضمير الغائب هو سيد الموقف الدرامى ، من حوله ينسج الفنان بناءه القصصى . والبناء ليس « موقفاً » بالمعنى الفنى الدقيق ، وإنما هو حدوتة وشخصية ، اختلف تكوينهما عن الحدوتة والشخصية فى التكوين الواقعى .

وتلك هى الحافة الحرجة بين الواقعية والتجريدية ، لم يقف عليها بشجاعة لبرى الهوة سوى نفر قليل من أدبائنا فى مقدمتهم يحيى حقى . واللغة فى هذه الحال ترسم صورة ولا تحلق شعراً أو تهبط لأرض الواقع ، هى جزء من النسيج لا يرتفع عليه ولا ينخفض عن مستواه . أى أنها ليست اللغة الشفيفة التى نعرفها فى ظلال الرومانتيكية الوارفة ، وليست كذلك لغة التراب الأرضى الذى نسير فوقه : وإنما هى تلك اللغة الوسيطة التى لا تصوغ لنا أجنحة فوق السحاب ولا تجرفنا إلى أعماق الهوة .

ولئن كانت قصة « الفراش الشاغر » عملا تعبيرياً أصيلا ، فإن قصة « الزحام » ليوسف الشارونى تهتدى بنفس المنهج فى الخلق الفنى . ولكن أصالة الكاتب تشق لعمله طريقاً خاصاً . وضمير المتكلم — مرة ثانية — هو سيد الموقف الدرامى ، ينسج من جزئيات حياته اليومية ما ينوب عنه فى تجسيد الأزمة المعنوية . ولكن الكاتب يعتمد على الفلاش باك اعتماداً يكاد يكون كاملا فى تقديم صور متتابعة يتراكم بعضها فوق بعض لتؤلف فيما بينها لوحة جديدة مقطوعة الصلة بالتفاصيل وثيقة الارتباط بها فى آن واحد . فتحى عبد الرسول محصل وشاعر من قرية كوم غراب حيث أمضى طفولته بين أمسيات والده الشيخ ومريديه من المجاذيب وحلقات الذكر التى يقيمها . وكان لا بد له من النزوح إلى القاهرة جرياً وراء لقمة العيش . بهرت الطفل المدينة الكبيرة ، وبشق النفس وجد الأب عملا وسكناً من غرفة واحدة فى بدروم . وماتت أمه ذات يوم ، وتزوج الأب من جديد ، وكانت الزوجة فتاة صغيرة من بنات الجيران السفليين مثلهم . وحصل فتحى على الإعدادية وعين محصلا فى الشركة بعد مناورات ، وفى أوقات الفراغ راح يؤلف أغانى الغرام الملتهب . ومات الأب وبقيت زوجته الصغيرة الجميلة . وبقى أيضاً دكانه الصغير الذى أصرت الزوجة على بقائه والعمل فيه . كانت عواطف أنثى ، وكان فتحى رجلا فالتقت ذكورته بأنوثتها لقاء حميماً مجنوناً . ولكن سعيداً

ابنها يقف حائلا بينهما ويتسبب فى عراك دموى ينتهى بفتحى إلى مستشفى الأمراض العقلية . والطبيب يقبل كل يوم ومعه ضيف جديد ويشير نحوه قائلا : « هذا الرجل ما يزال ينتظر الأوتوبيس منذ ثلث قرن ، ما يزال واقفاً ينتظر ، ينتظر مكاناً له فى الزحمة » . ويوسف الشارونى كيحيى حقى لا يعمل حساباً للزمن فالقصة ليست موقفاً محدد الزمان والمكان ، وإنما هى تجربة تتخذ لنفسها حيزاً طويلا وعريضاً وعميقاً من الزمان والمكان . وهو على خلاف يحيى حقى لا « يبرر » التنقل فى أودية الزمان بالفلاش باك فى حين أن صاحب « الفراش الشاغر » لا يهمه التبرير فى تكثيف أقصوصته بأثقال الزمن ، ولكنه يختار من الزمان الداخلى للشخصية ما يلائم الزمان الخارجى للحدوتة ، فيفلت من بين يديه كل ما هو طارئ وعرضى وعابر وتبقى اللحظة الكاشفة التى تبرق كالشهاب ثم تسقط فى أعماقنا لا تموت . أما يوسف الشارونى فيعثر فى الفلاش باك على ما يشبه الاعتذار عن السرد المتواصل للتفاصيل الدقيقة . غير أن هذه التفاصيل بعينها هى التى تجسم — بكل ما فيها من مبالغات وتحريفات — أثراً انفعالياً أكبر منها بكثير . فقصة « الزحام » إذا قسنا مساحتها الفنية — مجازاً — فإن ما تعطيه يزيد حجمه على هذه المسافة أضعافاً مضاعفة . ذلك أن الفنان اختار كل سنتيمتر فى هذه المساحة — إن جاز التشبيه — بحذق بالغ حتى إننا نراه على سبيل المثال سنتميتراً مربعاً أو مسطحاً ، ولكنه عند التلقى يستحيل داخلنا إلى سنتيمتر مكعب . فالحيز المادى المحدود فى « الزحام » يشع قدراً غير محدود من الظلال المعنوية . وكما أننى أرفض التفسير النفسى لقصة « الفراش الشاغر » التى قد تهم علماء النفس فى كثير أو قليل ، فإنى كذلك أرفض التفسير الرمزى لقصة « الزحام » . فليست المشكلة هى حاجتنا إلى تأويل الزحام فى الأتوبيس وشوارع القاهرة والشعور بالوحدة برغم ذلك ، ليست هذه مشكلتنا لأن الفنان اختار منذ البداية هذا المنهج التعبيرى الذى يأخذ عن الاتجاهات السابقة — وخصوصاً الواقعية

منها – فكرة « النموذج البشرى » و « الحدوتة » . إن الشخصية الفنية فى « الزحام » ليست ديكوراً رامزاً إلى ما هو أبعد منها ، وإنما هى « حالة » فى ذاتها ونموذج واقعى مقصود فى ذاته . وكذلك الحدوته ليست مجموعة من الرموز والكنايات . وإنما يكمن الفرق الهائل بين الواقعية والتعبيرية فى عملية « التفريغ » التى يقوم بها الكاتب التعبيرى للحواشى والذيول والإبقاء على الخط الخارجى بكل تفاصيله حتى لا يتحول إلى كاريكاتور . وأكاد أقول إنه إذا كانت الواقعية تصويراً بالريشة فإن التعبيرية هى رسم بالقلم الرصاص . على أن الخط الخارجى فى الاتجاه التعبيرى لا يقتصر على « تحديد » المسافات والمساحات ، وإنما هو بغير أن يكون كاريكاتوراً « يبالغ » فى هذا التحديد وينحرف به بما يتلاءم مع رؤيا الفنان الخاصة . هكذا كان يوسف الشارونى حريصاً غاية الحرص على هذه الخطوط الخارجية فى حياة « فتحى عبد الرسول » وهكذا أيضاً كان يحيى حقى حاذقاً بالغ الحذق فى رسم هذه الخطوط التى تشكل « نجم العائلة » وقد حددت هذه الخطوط فى قصتيهما المسافات والمساحات ، ولكنها غيرت من الأحجام والأوزان بما يؤدى إلى جنون الشخصيتين . وليست هذه النهاية مجرد مصادفة فى القصتين ، لأن الجنون فى ذاته هو التجسيد الأوفى لكل مبالغة وتحريف فى الخط الخارجى لحياة النموذج البشرى . وهو ليس كاريكاتوراً حتى نضحك أو نسخر ، وإنما هو أعمق أعماق المأساة الإنسانية التى ارتادها كافكا فى الإطار التعبيرى عندما حول أبطاله إلى صراصير ومجانين وموتى يتكلمون . فالخاتمة التراجيدية فى قصتى يحيى حقى والشارونى ليست مجرد « نهاية قاتمة » كما هو الحال فى الأدب الواقعى ، إنها جزء لا ينفصل عن النسيج التعبيرى الذى يؤدى بالضرورة إلى « المأساة » ولا أقول النهاية الحزينة . إن القصة التعبيرية لا تعرف النهاية السعيدة أبداً ، بل هى لا تعرف « النهاية » على الإطلاق ، لأن نهايتها هى البداية وكلتاهما وجهان لعملة واحدة هى التراجيديا الإنسانية فى عصرنا الحديث .

الاتجاه التجريدى :

كانت التعبيرية عند ظهورها فى الأربعينات « موجة جديدة » لم تتهيأ لها أسباب الرسوخ والاستقرار ، وعندما ظهرت من جديد فى قصة ليحيى حقى وفى ثلاث قصص أو أربع ليوسف الشارونى وبعض محاولات الأدباء الشبان ، لم تعد كموجة جديدة ، وإنما عادت عنصراً من عناصر المناخ الجديد للقصة المصرية القصيرة . ذلك أن الموجة الجديدة الحقيقية الآن ومنذ سنوات قليلة مضت ، هى موجة القصة التجريدية كما أحب أن أسميها مستبعداً إلى حين لفظة « التجريبية » و «الطليعية» لاعتقادى أنها لفظة تبلغ من التعميم درجة لا تسمح بتحديد الاتجاه . ومنذ البداية أحب أن أقول بأن الاتجاه التجريدى فى مصر والبلدان العربية ليس مجرد امتداد لمحاولات الرمزيين والتعبيريين والسورياليين فى الأربعينات ، وإنما هو — فوق هذا — تأثر بأشكال التعبير الأوربية الحديثة ومعايشة للمأساة — أو مآسى — العصر الذى نعيش فيه وانعكاسها الحتمى على قضايانا ومآسينا الخاصة . أى أن الاتجاه التجريدى — كالاتجاه التعبيرى والواقعى والرومانسى والكلاسيكى — فى آدابنا العربية ، ما يزال يؤكد استلهامنا لفنون الغربيين فى نطاق الشكل ، ولكنه يؤكد من ناحية أخرى قدرتنا على تطويع هذا الشكل لتجاربنا المحلية ، كما يؤكد من ناحية ثالثة أن هناك سمات خاصة بالعصر الذى نستظل به جميعاً شرقاً وغرباً ، شمالا وجنوباً ، تنعكس بلا ريب على أدوات التعبير هنا وهناك .

والاتجاه التجريدى ليس تطرفاً بالواقع ومبالغة فيه وتحريفاً له ، فتلك كلها صفات الاتجاه التعبيرى الذى يميل بطبعه إلى التلبس بالواقع ومشابهته أو موازاته إلى غير ذلك من اللعب التعبيرية . وكذلك ليس التجريد خطوطاً خارجية خلت من التفاصيل فهذا شأن الكاريكاتور

أو الاتجاه التعبيرى . وإنما التجريد — وهذه نقطة هامة فيما أعتقد — مرحلة كاملة فى تطور الفن أثمرتها رؤيا جديدة للعصر ، هو فى كلمة انفصال مجازىّ عن الواقع بكافة نسبه ورسومه البيانية وإحصائياته ، ولكنه فى الوقت نفسه أحشاء هذا الواقع وأغواره البعيدة مهما لجأ إلى تفتيت وحدة القياس التقليدية أو ما يسمونه فى الجغرافيا بمقياس الرسم ومهما لجأ إلى تهشيم الهارمونى الكلاسيكى وما يستتبعه من حتمية تغيير الإيقاع . والتجريد كمرحلة فى تاريخ الفن — لا كاتجاه فحسب — يغتنى بمختلف الاتجاهات ، فهناك التجريد الكلاسيكى ببنائه الهندسى الصارم ، وهناك التجريد الرومانسى بألوانه البهيجة والقاتمة وتموجاتها الدافقة اللامبالية ، وهناك التجريد الواقعى بخطوطه الكثيفة وتكويناته القريبة من الذاكرة الواعية . . إلى غير ذلك من اتجاهات التجريد المعاصرة فى الفن التشكيلى والأدب والموسيقى . فما يسمى بالعبث أو اللامعقول أو اللامسرح والرواية المضادة والقصيدة النثرية هى المرادف الأدبى للجمال التجريدى . ومع هذا فتحت هذه اللافتات العامة يختلف المسرح ككل عن الرواية ككل ، ويختلف المسرحيون فيما بينهم والروائيون فيما بينهم . وقد يلتقى الشاعر مع الكاتب المسرحى لقاء لايتوافر بين شاعرين أوكاتبين مسرحيين. وهكذا فالتجريد الأصيل من الخصوبة والتنوع بحيث إنه لا يشكل اتجاهاً واحداً ، وإنما هو مرحلة كاملة فى تاريخ الآداب والفنون ، تتعدد اتجاهاتها ، وهو رؤيا كاملة للعصر تتعدد زواياها .

وإذا كانت التعبيرية أشبه بكابوس متصل لا يفيق منه المتلقى للعمل الفنى حتى بعد انتهائه من عملية التذوق فإن التجريد لا يتخذ هذا الموقف من الحياة المعاصرة ، لا يقدم لها من صوره ذلك « النجاتيف » الذى أجادت التعبيرية صناعته ، وإنما يقدم صورة فقدت ملامحها وتفاصيلها وأمست إلى اللون الباهت أو الشفاف أقرب منها إلى التحديدات الواضحة . ومن أسوأ الأمور أن نستقبل الاتجاه التجريدى فى أدبنا العربى بقولنا إنه

بعيد عن مشكلاتنا أو هو لا يعبر عنها لأنه ولد فى حضارة معقدة بطبيعتها هى الحضارة الغربية . إن هذا القول السيئ يغفل كما قلت إن مجتمعنا من الاتساع وتعدد الجوانب بحيث تعبر عنه الواقعية والتجريدية وربما الرومانسية والكلاسيكية فى وقت واحد . إن مجتمعنا بالغ التعقيد سواء فى مستوياته الحضارية المختلفة أو فى طبيعة الحياة التى يواجهها . ولعل مأساتنا فى الهزيمة الأخيرة هى أبلغ تعبير مباشر عن تعقيدات حياتنا فهى تلخص بعمق دام خطر التحدى الذى نعيشه فيواجهه البعض ويهرب آخرون . إنه ليس تحدياً من إسرائيل بقدر ما هو تحد من الحياة والعصر . ولقد كانت نظرتنا السطحية لمجتمع ما قبل ٥ يونيو هى التى تحجب عنا الرؤية الصحيحة ، والتى لو كنا امتلكنا ناصيتها حينذاك لرأينا الهول قبل وقوعه .

وعلينا أن نعترف بأن ثمة مسافة بين الأجيال تخلق ما ندعوه أحياناً بتعذر الفهم لكل ما هو جديد . وما زلت أذكر الصدمة الهائلة التى واجهت رواد مسرح الجيب فى ليلة افتتاحه وهو يعرض « لعبة النهاية » وقد أصبح الآن بيكت ويونيسكو — فى مصر والعالم العربى لا فى أوربا وحدها — من الكتاب الواضحين وأحيانا الشعبيين وأحياناً الكلاسيكيين . وتلك هى سمة الانتقال من عصر إلى آخر ، فالموجة الجديدة تصدم دائماً ولكنها لا تلبث أن تستقر وتتحول إلى دنيا التراث المعتمد . ولا زلت أذكر أن نجيب محفوظ قد احتار فى قراءة إحدى روايات آلان روب جرييه وهى أكثر وضوحاً — إن جاز التشبيه — مما يكتبه نجيب الآن . ولقد روى الدكتور لويس عوض فى إحدى ندوات جمعية الأدباء أن طه حسين قد تندر بشعر بلوتلاند عند ظهوره عام ١٩٤٧ ويعد هذا الديوان —وقد كان افتتاحية الشعر الجديد فى بلادنا — نمطاً كلاسيكيًّا من أنماط التعبير الشعرى الحديث . ولعلنا نذكر كيف قوبلت مسرحية « أهل الكهف » لتوفيق الحكيم بدهشة شديدة أقرب إلى الصدمة . فالمسافة النفسية بين

الأجيال هى التى تصوغ ما ندعوه بتعذر الفهم للموجات الجديدة ، والتغيرات الحضارية المعقدة والمذهلة هى التى تحتم ظهور هذه الموجات بكل ما تصيبنا به من صدمات وتمزقات نعانى منها زمناً طويلا . ولا ريب أننا نعانى نحن المصريين — والعرب بشكل عام — مرحلة من أخطر مراحل تاريخنا الحضارى بآلامها وصراعها وتمزقاتها . وهى تمزقات أكثر تركيباً من تمزقات الإنسان الغربى الحديث ، لأن مرحلتنا الحضارية أكثر تخلفاً وطموحنا أكثر تقدماً . . وركب الحضارة الإنسانية كوحش طيبة الأسطورى رابض على أبواب المدينة يلقى علينا سؤاله الملغز وما يزال يرتقب الإجابة التى تصرعه وتنقذ المدينة من أهواله . ووحش طيبة المعاصر هو التقدم العلمى ومعدل سرعته الرهيب . وتنعكس روح العصر علينا فتوجز شكلا ومضموناً قسمات هذا العصر ومتناقضاته وصراعات القوى الاجتماعية والعقلية والنفسية فيه . إن مجتمعنا المصرى — والعربى بشكل عام — يعيش تمزقاً عميقاً غائراً فى كيانه لا يقل عنفاً وضراوة — إن لم يزد — عن تمزق المجتمع الفرنسى والأوربى بشكل عام إبان الحرب العالمية الثانية . إن عالمنا العربى فى مجموعه يحيا اليوم ويتنفس فى مأزق تاريخى لا يحسد عليه . وربما كانت خيانة لروح الإنسان قبل روح الفن إذا طالبنا الفنان أن يباعد بينه وبين ما يسميه البعض غموضاً وتعقيداً وإبهاماً ، لأن « التجريب » هو المنهج الفنى القادر على مشاركتنا المأزق التاريخى بكل تعقيداته وغموضه وإبهامه . وليس التجريد إلا إحدى هذه المحاولات التجريبية التى تستمد أصالتها من صميم حياتنا المعقدة وجوهر أزمتنا المبهم .

ولقد كان التجريد فى معجم النقاد إلى وقت قريب — وربما لا يزال — تعبيراً يقصد به اتهام العمل الفنى بأولوية الفكرة « المجردة » على النسيج البشرى والواقعى للحياة . ومن البديهى أننى أستخدم التعبير هنا استخداماً مغايراً ، بل إن استخدامى له يستبعد تماماً هذه الأعمال التى دعاها البعض

حيناً بالوجودية وحيناً آخر بالميتافيزيقية وحينا ثالثاً بالفكرية أو المجردة كأعمال سارتر وكامى ودى بوفوار . إن التجريد فى الفن ليس تجريداً للفكر عن الحياة ، ليس ألعوبة ذهنية ملغزة ، وإنما هو أحد أشكال الصلة بين الفن والواقع . . ذلك أن أى اتجاه فنى هو صورة العلاقة بين الفن والواقع . وسوف يذكر تاريخ القصة المصرية القصيرة أن جيل الستينات من الشباب الأدبى فى مصر كان يمتلك من الشجاعة قدراً واجه به التحدى الرابض فى وحش طيبة الأسطورى على أبواب مدينتنا ، وأن هذا الشباب بصوابه وأخطائه جرؤ على اتخاذ التجريب روحاً لفنه فكان بحق طليعة الأدب المصرى الحديث حتى حينما استطاع أن يجند من الجيل السابق عليه موهبة كبيرة كموهبة نجيب محفوظ ظل هو القائد لحركة التجريب المعاصرة فى الأدب والفن . إن التجارب الشجاعة فى مجال القصة القصيرة لأحمد هاشم الشريف ويحيى الطاهر عبد الله ومحمد حافظ رجب وإبراهيم أصلان وعبد الحكيم قاسم وجميل عطية وإبراهيم منصور ومحمد البساطى ومحمد إبراهيم مبروك وبهاء طاهر وغيرهم هى الظاهرة الأدبية التى تشكل فى جملتها « موجة جديدة » فى أدبنا الحديث ، تتنوع روافدها وتختلف مصادر أصالتها وتتباين تياراتها بين المحافظة والاعتدال والتطرف .

والمفارقة غير المقصودة ولكنها ذات الدلالة فى الاتجاه التجريدى الممثل فى هذه المجموعة أن أحدث كتابه سناً يميل إلى المحافظة ، كما يتضح لنا فى قصة « الخيوط » لمحمد جبريل ، بينما يميل أكبر كتابه إلى التطرف ، كما هو الحال فى قصة « تحت المظلة » لنجيب محفوظ . وتقف قصة « الصعود والهبوط » لنعيم عطية — كسن مؤلفها — موقفاً وسطاً أقرب إلى الاعتدال ولكن ثلاثتهم ينضوون بصورة أو بأخرى تحت لواء التجريد فى القصة القصيرة .

ويتجاذب قصة « الخيوط » خطان أحدهما واقعى والآخر نفسي، ولكنهما

معاً يصوغان تجربة تجريدية « محافظة » . فتاة صغيرة تخضع لأوامر زوجة الأب فتذهب إلى المصنع لتعمل ، وترفض الخضوع للمرأة الغريبة عن أمها فلا تعود من المصنع إلى المنزل . ويتقاطع طريقها إلى بيت جدتها مع طريق الرجل فتختار الرجل مهما تورمت كرامة الأب أو ذبحت . ولكن الطريق الذى بدأته لا ينتهى : إنه ممتد فى الطفلة التى أتى بها الرجل من الشارع لا أم لها ولا أب ، وجبينها ملتهب بالحمى ، وهو يتكوم أمام الكوخ كتمثال . والوجه المحافظ فى قصة « الخيوط » أن صاحبها حاول أن يستعير من « الحدوتة » عمودها الفقرى ولم يجرؤ على تحطيم هيكلها العظمى تحطيماً يتسق مع البناء التجريدى للأقصوصة . لقد استخدم — فى إقامة هذا البناء — الأزمنة الثلاثة بغير اللجوء إلى المونولوج الداخلى أو الفلاش باك وإنما بتقطيع الحدث بمكانه وزمانه وتداخلهما . أى أن القصة لا تتمتع بوحدة زمانية أو مكانية ، وتلك أولى درجات الانفصال المجازى عن الواقع بنسبه المألوفة ومواصفاته المتعارف عليها . ولا شك أن هذا الأسلوب لا يحتمل تسلسلا منطقياً للزمان كما هو الحال فى الحدوته الواقعية التى أرادها محمد جبريل وأفلتت منه — لحسن الحظ — بالرغم منه . أرادها جبريل ليحول دون الإغراق فى الغموض أو رعباً من هذا الابهام . وأفلتت منه لأن معايير العمل الفنى الأصيل تفرض نفسها من داخله : فقد تحولت القصة — فى أثناء البناء — إلى موقف « مركب » من جزئيات تنطلق بدورها من وحدات ممعنة فى البساطة تستدرج القارئ بعدئذ إلى « وحدة » ممعنة فى التركيب . هكذا بدأنا مع الكاتب رحلتنا برفقة فتاة هربت من بيت أبيها وزوجته ذات الجسد الشحمى والثديين الممتلئين والعينين المصبوغتين بالكحل . ولا يحاول الفنان مطلقاً أن « يروى » لنا « قصة » اليتم الذى عاشته الفتاة بموت أمها أو طلاقها ، فهذه كلها تفاصيل يستغنى عنها تماماً وهو بإزاء ذلك التوازى المحكم بين الخيوط التى تبدو لأول وهلة معقدة غاية التعقيد فى حين أنها لا تحتاج إلا إلى

معاناة الرؤية الخاصة بها . حينئذ تتوازى الخيوط ولا تتعارض أو تتعقد . فالفتاة الصغيرة الجديدة التى أتى بها عبده سلامة ليست إلا صورة جديدة من ضياع فوقية التى كلما ساءلت نفسها إلى أين أجابت بلا تردد : « إلى الشيطان ، إنه رجلى » وهما معاً الطرف المقابل للأب وزوجته : لقد تلاقت الابنة المهجورة وعشيقها الدميم على ناصية اللحظة الجهنمية التى يحياها كل أب يفقد ابنته بين ذراعى امرأة جديدة ، شحمية ومكحلة . وتلاقت الابنة المهجورة وعشيقها الدميم لقاء أبدياً على أعتاب اللحظة المريرة التى يجتازها طريدان قديمان برفقة طريد ثالث جديد .

والسرد فى قصة « الخيوط » نوع من الحوار أو يقترب منه ، والحوار بدوره نوع من الشعر ، فاللحظات النفسية الغائرة فى أعماق فوقية تتشابك رفضاً وقبولا ويتنازعها قول الأم « سأزوجك ابن السلطان » فتجد أمامها شفتين غليظتين وعينين ضيقتين وأنف واسع الفتحتين ، وتذوب مقاومتها فى عناده وابتسامة هادئة لا تفارق شفتيه . وكذلك الأب يرى فوقية مؤدبة ولطيفة « وتناديك بابا فتفيض النفس بالنشوة والمتعة وسم اللسان يصعد بالقىء إلى فمك ، لكنك بالفم تقبله والحقيقة ضباب » وتلك هى رؤيا محمد جبريل التى أفضى بها إلينا فيما يشبه السر والاعتذار للبشرية كلها ، أن الحقيقة « ضباب » سواء نطلق بها أب يتمرغ فى جسد من الشحم ، أو قالها رجل التقط ابنته من طريق تقاطع مع طريقها ، لا يعرف لها أباً ولا أماً ، ويتكوم خارج كوخه كالتمثال فى انتظار يوم يجىء بطعام ودواء للجبين الملتهب .

ويتفق نعيم عطية مع محمد جبريل فى أن قصته « الصعود والهبوط » هى موقف مركب لا صورة ولا حدوتة ، وأن علاقة الرجل بالمرأة هى المنظور الذى يقرأ به طلاسم هذا الوجود ، ويتفق معه أخيراً فى تسويد الحوار على السرد بالرغم من أن السرد لا يرتفع على الحوار ولا يحدث العكس . ولكنهما — نعيم وجبريل — يعودان فيختلفان، فالخيوط تهشيم

لوحدة الزمان والمكان ولا تلجأ إلى الفلاش بلك ، أما الصعود والهبوط فتحتفظ بهاتين الأداتين من أدوات التعبير . وتلجأ « الخيوط » إلى ذرات الواقع لتبنى منها واقعاً جديداً ، أما « الصعود والهبوط » فتلجأ إلى الفلاش باك والفنتازيا لتبنى هذا الواقع .

القصة فى « الصعود والهبوط » ليست صورة ولا حدوتة ، بل هى أكثر جرأة من « الخيوط » فى تخليها الكامل عن الحدوتة ورواسبها الملتوية والمتخفية . وبهذا التخلى عن أسلوب الحدوتة يتبلور بناء القصة « كموقف » تبلوراً غاية فى التحديد . فصوت الاستغاثة الذى جذب انتباه زيد عند الفجر لم يكن إلا تكأة فنية — ولا أقول مناسبة — لهذا الحوار بين الرجل والمرأة ، هو الحوار الأزلى بين كل رجل وكل امرأة ، وهو من ناحية أخرى يؤدى إلى هذا المصير الذى آلت إليه العلاقة بينهما : بعد أن كان أملها الوحيد فى هذه الحياة أن ينقذها من الموت ، عاشت هى لتتركه هو يغالب اليأس بلا جدوى ، فما إن انتهت من استخدامه كطوق للنجاة حتى قذفته بحذاء قديم وهو يهوى إلى اللجة ويختفى تحتها . ويغلب الحوار على قصة نعيم عطية بصورة حاسمة ، لأن السرد فى جوهره يغرى بالحدوتة ، أما الحوار فيغرى بالموقف . ولذلك قلما يصادفنا السرد فى « الصعود والهبوط » إلا فى توظيف الفنان للفلاش باك توظيفاً جديداً يدعم الموقف أكثر فأكثر . إنه يحتاج إلى الذكريات كما يرى المرء صورة وجهه فى الماء المتموج ، لا كما يراها فى مرآة مصقولة . فهو يذكر حياته بين أمه وأخته وعمتيه العانستين ، ثم يذكر لقاءه بسناء التى خدعته مع صديقه راسبوتين فأخذ أنبوبة كبيرة من الحبوب المنومة حتى تصورت صاحبة البيت أنه قد انتحر عجزاً عن سداد قيمة الإيجار . هو يرى كل ذلك فى وجه المرأة التى تغرق تحت نافذته وتستغيث به ولابد له من النزول لمساعدتها وإنقاذها . الذكريات إذن ليست — فى الصعود والهبوط — قالباً تعبيرياً تعرفنا عليه فى القصة الرومانتيكية ، وإنما هى تدعيم

للموقف » وتطوير له ، هى تدعيم يسوغ مسارعته إلى إنقاذ المرأة ، وتطوير يؤدى إلى تأكيد المقدمة التى حفرتها الذكريات ، فالمرأة التى أنقذها من الغرق هى نفسها التى أغرقته ! ! ليست هذه « مفارقة » تقع كثيراً فى « الحياة » اليومية لأن البناء القصصى كما قلت بناء فانتازى يعتمد على الخارق وغير المألوف ، وهى أيضاً ليست مفارقة موبسانية ، لأن البناء القصصى لا يعتمد على الحبكة الكلاسيكية والمفاجأة المصنوعة . وإنما « تسيل » المفارقة فى البناء التجريدى الذى شيده نعيم عطية فى قصته سيولة تلقائية ومقصودة فى آن ، هى تلقائية فى جزئياتها المنثورة هنا وهناك ، وهى مقصودة فى هيكلها العام واتجاهها الشامل . فالحوار يهدر مع التيار الغالب والمرأة على أعتاب الأربعين تصرخ « النجدة . أنا أشد النساء عزلة فى العالم . رأيت رجالا كثيرين . وها هى دموعهم طوفان يجرفنى » وهى تتساءل فى حذر – وكأنها تخطو فى طوفان من الدم – عما إذا كان من السهل أن تحب امرأة مثلها أم أنها – كما يقولون – تأكل الرجال لحماً وترميهم عظماً . ويحجم الرجل عن مد يده إليها ، بكل ما تعنيه الحركة من دلالات ، ليعيد إلى خيالها السؤال من جديد : ولماذا يخافون منك يا امرأة؟ وكأنها تستدرك – أو تتحفظ – حقوقاً تنازلت عنها فلم تسأله عن مهنته ولا عن سيارته ولا عن رصيده بالبنك ، وهى فى حقيقة الأمر تذكره بهذه كلها حتى إذا أتم إنقاذها كانت هذه الأشياء أول ما تنطق به : سألته عن جهاز التكييف وراحت تتزين وهو معلق على جدار بين الحياة والموت. وعندما تدهور صوته تدهوراً لاشك فيه ونادى الصوت المدحور : « أيتها المرأة » كان ردها على الطرف المقابل من التدهور ، قوياً صارماً يستنكر : « متى ستكفون عن معاملة النساء معاملة الماشية ؟ » وتناولت الحذاء القديم ، ولكن قواه كانت بطبيعتها قد انهارت وسقط فى الهوة التى بلا قرار. وهذا ما أقصده بسيولة المفارقة فى جزئيات الأقصوصة وفى تضاعيفها وبين ثناياها حتى إذا اكتمل البناء باح بسره المكنون :

فالمرأة فى بداية المشهد — وعنيت الموقف — هى التى تغرق فإذا أنجز ضعفها الغلبة بأن خاصها الرجل من الموت ، انتهى المشهد — ومرة أخرى عنيت الموقف — بإغراق الرجل . وهى خاتمة « فانتازية » تتسق مع بقية البناء الأسطورى : وتتفق مع القول بأن التجريد فى القصة لا ينهيها بالتعاسة أو السعادة .. وإنما بهذا القلق الممض أو « الضباب» كما قال محمد جبريل . فالقصة ليست « كابوساً » كما هو الحال فى الاتجاه التعبيرى ، ولكنها « تكوين » يعتمد على الخطوط المتوازية كما نلاحظ فى قصة « الخيوط » أو الخطوط المتعارضة كما نلاحظ فى قصة « الصعود والهبوط » . ولست بحاجة إلى القول بأن المرأة والرجل فى مثل هذه القصة أقرب إلى الظلال التى قد تعكسها أغصان شجرة فتبدو لنا بشراً . أو هى أقرب إلى الحائط القديم المتهرئ الألوان والطلاء فتبدو فراغاته أشباحاً وغيلاناً . لست بحاجة إلى القول بأن الرجل والمرأة فى قصة نعيم عطية — كما هو الأمر فى قصة محمد جبريل — مجرد « منظور » يلهمنا الرؤيا : عالمنا غارق إلى أذنيه متساق إلى أذنيه مقنّع إلى أذنيه ، هو « الزيف » بكامله ، والحقيقة ضائعة بسرها الأبدى فى لجة القاع . هكذا شيد الفنان قصته وفق تركيب ذهنى بغير تبسيط واقعى : ولكن الرمز والواقع يعيشان جنباً إلى جنب فى وحدة واحدة لا يرتفع فيها الحوار على السرد ولا اللغة على الشخصيات ويحتل الحوار مركز الصدارة لأن الحس الدرامى هو الحس الرئيسى . وبينما يحتفظ النسيج بوحدة الزمان والمكان لا يلتفت لحظة واحدة إلى ما يسمى فى الاتجاه التقليدى بوحدة الموضوع .

وتبلغ التجريدية ذروتها العليا فى قصة « تحت المظلة » لنجيب محفوظ . ونحن نستطيع أن نتلمس بذور الاتجاه التجريدى فى أدب نجيب محفوظ منذ أن اختتم مرحلته الواقعية الاجتماعية التاريخية فى ثلاثية « بين القصرين » . ولكن هذه البذور التى قد نصادفها على نحو ما فى

« أولاد حارتنا » أو « الطريق » أو « الشحاذ » هى أقرب ما تكون إلى التجريد الفكرى أو الميتافيزيقى الذى أشرت إليه فى أعمال سارتر وكامى ودى بوفوار. أى أنه التجريد الذى يصوغ « قضية » فكرية مجردة بطبيعتها. أما قصة « تحت المظلة » فتختلف فى تصورى عن كافة أعمال نجيب محفوظ ، الطويلة والقصيرة ، إذا استثنينا هذه البذور التى أثمرت شيئاً بعيداً كل البعد عن الأصل القديم . فى « تحت المظلة » يستلهم الفنان السيناريو السينمائى فى عملية البناء : المشاهد المتقطعة وإن تسلسلت فى إطار مشترك من الشخصيات والأحداث والمواقف . فأولئك الذين يقفون تحت المظلة خوفاً من الرذاذ المتساقط أو انتظاراً لأتوبيس قادم ، لا علاقة بينهم وبين ما يجرى أمامهم . هكذا تبدو الأمور للحظة الأولى ، وما يجرى أمامهم لا يدع لهم فرصة المشاركة إلا بالتأمل والدهشة . فاللص المطارد يتحلق حوله المطاردون يصفقون له وهو يرقص عارياً ، والشرطى يقف بلا حراك . والسيارتان المسرعتان تصطدمان وتحترقان ، ويخرج رجل وامرأة من إحدى العمارات فيخلعان ملابسهما ويمارسان الحب فوق إحدى الجثث المحترقة ، والشرطى يقف بلا حراك . ويبنى العمال قبراً عظيماً يضم الحطام ويتربع فوق القبر رجل يرتدى روب القضاء ويشتعل الشجار بين الخواجات والبدو « واشتد كل شىء وبلغ غايته ، القتل والرقص والحب والموت والرعد والمطر » والشرطى ما يزال واقفاً بلاحراك ، حتى إذا أقبل ذلك الرجل الذى ظنه الناس تحت المظلة أنه مخرج الفيلم وتدحرج الرأس الدامى عند قدميه صاح : « برافو برافو » ووجه منظاره إلى رجل وامرأة يمارسان الحب وتصححهما بتغيير الأوضاع حتى لايتسرب إليهما الملل . ولكن ، حتى هذا الرجل الغريب يتلاشى وكأنه لم يكن ، يبدو عليه الضعف والخور فجأة ويزول . وأخيراً يتحرك الشرطى حركته الوحيدة فلا يعنيه الرأس الدامى المبتور من الرقبة والمنحدر أسفل الرصيف بقدر ما تعنيه « بطاقات » أولئك

الفضوليين تحت المظلة الذين لا يكفون عن الأسئلة وعن مناداته . وسواء أثبتوا هوياتهم أولم يثبتوها فلاشك أنهم « مجتمعون » هنا لأمر ما ؛ مهما ادعوا جميعاً أنهم لا يعرفون بعضهم بعضاً ، وإنما هم مجتمعون على أية حال . والاجتماع على هذا النحو يقتضى من الشرطى أن يتحرك ، أن يتراجع خطوتين إلى الوراء ويسدد بندقيته إلى صدورهم ويطلق النار بسرعة وإحكام . وكانت هذه الخاتمة هى العلاقة الوحيدة التى تربطهم ببقية المشاهد التى تجرى أمامهم ، فلقد تجاوزوا حقهم فى الوقوف تحت المظلة خوفاً من البلل أو انتظاراً لأوتوبيس ، وراحوا يتأملون ويدهشون .

لقد عمد نجيب محفوظ إلى عملية « مونتاج » للامنطقى وغير المنسجم بحيث يبدو واللامنطق هو المنطق ، وغير الحقيقى هو الحقيقة ، والتمثيل هو الواقع . ولعلنا نلحظ أن الفنان قد استخدم البنية الموسيقية فى تقطيع المشاهد بلازمة محددة هى تساؤل الواقفين تحت المظلة عما إذا كان الذى يرونه فيلماً سينمائياً « وإلا فهو الجنون » ووقوف الشرطى بعيداً بلا حراك . هذه هى اللازمة الموسيقية التى كررها الفنان فيما يشبه الحوار بين كل مشهد وآخر : ولم يكن حواراً وإن بدأ على هيئة تعليقات متناثرة . وعندما افترض الواقفون تحت المظلة أن ما يرونه هو الواقع تحرك الشرطى حركته اليتيمة وفصل رؤوسهم عن أجسادهم . ومن المفيد القول بأن « العلاقات » داخل القصة لا ترمز إلى أشياء خارجها على الإطلاق ، فليس المقصود باللص العارى الراقص ، ومن يمارسون الحب عرايا فى الطريق العام فوق جثث الموتى وقبورهم ، ومن يقف فى روب القضاء أو يبدو كمخرج ومعارك البدو والخواجات . . ليس المقصود من هذه « العلاقات » جميعها أن ترمز إلى أشياء بعينها خارج القصة فى الواقع المرئى والمألوف . وإنما يستهدف الفنان تجسيم « الفوضى المخيفة » و « المناخ الدموى » الذى يعيشه عالمنا المعاصر فى كل مستوياته التى تبدأ من الشرطى الذى لا يبالى إلا بأن يجعل من هذه الفوضى نظاماً

ومن دماء الرؤوس المقطوعة قانوناً إلى الشرطى الذى يشعر بأن المظليين تجاوزوا حدودهم فسموا الأشياء بأسمائها وقالوا إن هذه فوضى وذاك جنون وتلك مذابح ، فلم يكن منه إلا أن يؤدى واجبه مضطراً فينظم الفوضى ويُعقل الجنون ويقنن المذبحة ، ويصوب رصاص بندقيته إلى الصدور لتنزف والرقاب لتتساقط ، أى ليزيد الفوضى فوضى والجنون جنوناً والمذبحة دماً . . ولكن إذا أقبل أحد من جديد ليقف تحت المظلة فعليه أن ينتظر الأتوبيس أو يتقى البلل ، وعليه أن يتحاشى ما استطاع تلك الجرثومة الخفية التى تغرق عينيه فى التأمل أو تفتحهما على الدهشة .

ومن المفيد القول أيضاً بأن نجيب محفوظ لم يكتب عملا من أعمال اللامعقول ، فتجريد الوجود عند كتاب اللامعقول هو إخلاء المسكن من زخارف الأثاث وتفاصيل البشر والنظر إليه بموضوعية المعمل ، وهو الموضوعية القائلة بأن لا قيمة للمسكن فى ذاته ولا فى ساكنيه ، لا قيمة على الإطلاق . إن نقطة البداية عند نجيب محفوظ ، فى « تحت المظلة » شديدة الاختلاف ، بالرغم من كل ما يبدو على جزئيات القصة من لامعقولية مفرطة . ولكنها اللامعقولية التى لا ترادف العبث ، وإنما هى تشيع تلك الرائحة النفاذة لما أسميه بالفوضى المخيفة والمناخ الدموى ، ذلك الشيء النقيض للمدينة الفاضلة . فبينما كان أنبياء المدينة الفاضلة من أكثر الناس « تنظيماً » لها وتجسيداً « لمثلها العليا » ، فإن نجيب محفوظ يقدم لنا « المدينة الجهنمية » التى صار إليها عالمنا بدءاً من أكثر مستوياته تقدماً وانتهاء بأكثرها تخلفاً بغير استثناء . إن مدينة نجيب محفوظ الجديدة هى نقيض « حارته » القديمة فقد كانت هذه مدينة فاضلة حقاً بالرغم من كل الصراعات والتمزقات التى عانت منها ، كان « العلم » هو الأمل الخافق بين أضلع الفنان وصدره . ولكنه بعد عشر سنوات يأتى ليقول إن الحارة أصبحت مدينة، حقاً ، ولكنها مدينة جهنمية فوضاها نظام وجنونها عقل ومذابحها سلام . ومدينة نجيب محفوظ الجديدة ، كحارته

القديمة لها وجهان : الوجه الإنسانى العام الذى يعنى العالم كله ، والوجه المحلى الخاص الذى يعنينا نحن على وجه التحديد ، فهى رؤيا للعالم وإن شكلت بلادنا جزءاً لا ينفصل عن الأحداث .

وإذا لم تكن قصة نجيب محفوظ عملا من أعمال اللامعقول فإن هذا لا ينفى أنها تصرخ بأن عالمنا لا معقول ، ولكن « العالم » فى رؤيا نجيب محفوظ لا يعنى الكون ، ومأساة الإنسان فى رؤيا نجيب محفوظ لا تعنى إخفاقه الأزلى فى كشف سر الأسرار . وإنما عالم نجيب محفوظ : هو عالمنا الواقعى المحدود « بأنظمة» ينقصها النظام ، و « بقوانين » ينقصها القانون . وإذا كان الفنان يقوم بتجريد فانتازى للموقف بإقصاء الشخصية والحدث إقصاء تاماً : فلأنه يقتصر على ما يشبه اللوحة التجريدية الموحية ولا أقول الرامزة . الموحية بتكويناتها وألوانها وخطوطها ، وغير الرامزة بجزئيات معينة إلى ما يعادلها من تفاصيل الواقع الخارجى . إنها تومئ بسر ولا تعطى علامة . ولأنه السر سرنا فالعلانية شرط من شروط المدينة الجهنمية التى يقف بها الشرطى دائماً ، ولكن بلا حراك ، حتى إذا تأملت أو دهشت كان مصيرك — أنت الواقف تحت المظلة خوفاً من البلل أو انتظاراً لأتوبيس — أن يتدحرج رأسك فيتوسد الطوار تحت المطر وينطرح جسدك جثة هامدة تحت المظلة .

والمفارقة فى « تحت المظلة » تختلف عنها فى « الصعود والهبوط » لأنها ليست تناقضاً بين البداية والنهاية كما هو الحال فى قصة نعيم عطية ، وإنما هى على خلاف ذلك اتساق كامل بين البداية والنهاية وما بينهما ، وإنما تبدو المفارقة فى « تحت المظلة » بين العمل الفنى ككل والواقع الخارجى . وهى مفارقة شكلية تستهدف التأكيد على وحدة الجوهر الداخلى . وكذلك وحدة الزمان والمكان فى « تحت المظلة » تختلف عنها اختلافاً تاماً فى « الصعود والهبوط » لأن الزمان والمكان فى قصة نعيم عطية يكتسب وحدة موضوعية لها ما يناظرها فى الواقع الخارجى مهما كانت

الشخصية والحدث داخل هذا الإطار لا نظير لهما فى الواقع فى حين أن الزمان والمكان فى قصة نجيب محفوظ يكتسبان وحدة ذاتية لا نظير لها فى الواقع الخارجى . فالناس يبنون ويهدمون يعيشون ويقتلون بمعدل زمنى أسرع من الضوء — هو معدل الحلم — بما لا يتسق مع المعدلات الخارجية للزمان الموضوعى ، وإنما يكتسب الزمن فى « تحت المظلة » وحدته بصورة ذاتيه كاملة ، ونفس القول ينطبق على المكان . والفانتازيا فى قصة نجيب محفوظ تختلف عنها فى قصة نعيم عطية اختلافاً بيناً ، فهى فى « الصعود والهبوط » تكأة فنية يرتكز عليها الكاتب فى تجسيد رؤيته للعالم ، وهى فى « تحت المظلة » النسيج الرئيسى لهذه الرؤيا .

إن قصة نجيب محفوظ — لسوء حظنا أو لحسنه — من الأعمال التى لا تنتهى باكتمال قراءتها ، وإنما هى تظل تطاردك أينما كنت ، تحت المظلة أو بعيداً عنها .

وبعد ، فإن هذه المجموعة من القصص لا تطمح كما قلت فى مقدمة هذا الحديث إلى أن تقدم لوحة شاملة للقصة المصرية القصيرة المعاصرة ، وإنما هى اقتصرت على بعض الاتجاهات المتصارعة فى هذا الفن . هذا الصراع الذى يعبر — فى خصوبة وأصالة وحيوية وعمق — عن تعدد جوانب الحياة فى مجتمعنا وتعقيداته الفنية بكل جديد وقديم . وهو الصراع الذى يستهدف أولا وأخيراً اكتشاف الصيغة الجمالية الصحيحة والأقدر تجسيداً للحظتنا الحضارية الراهنة .

تم إيداع هذا المصنف بدار الكتب والوثائق القومية
تحت رقم ٦٢٩٠ / ١٩٧٠

مطابع دار المعارف بمصر
سنة ١٩٧١